

Antonio Bernat Vistarini – John T. Cull (eds.)

LOS DÍAS DEL ALCIÓN

Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro

MEDIO MARAVEDÍ

– *Estudios* –

MEDIO MARAVEDÍ

Colección dirigida
por
Antonio Bernat Vistarini

En la portada, contraportada y guardas se reproducen fragmentos de
La Tempestad de Giorgione. El grabado de la portada corresponde al emblema
Ex pace ubertas, de Andrea Alciato.

© 2002, para esta edición,
José J. de Olañeta, Editor,
Universitat de les Illes Balears y
College of the Holy Cross
Edición: José J. de Olañeta, Editor, Edicions UIB y
College of the Holy Cross

Reservados todos los derechos
ISBN: 84-9716-169-6
Depósito Legal: B-37998-2002
Impreso en Liberdúplex, S. L. - Barcelona
Printed in Spain

Se reúnen en este libro los trabajos presentados en el Cuarto Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática. Desde 1994, la Sociedad Española de Emblemática ha dado cauce al creciente interés que suscita su tema de estudio. Queda ya lejos aquel primer Congreso celebrado en La Coruña donde, gracias al decidido impulso de Sagrario López Poza, se constituyó la Sociedad y se consiguió aglutinar a un buen número de investigadores procedentes de muy variadas áreas. Vinieron luego los encuentros de Cáceres y Castellón, y el tiempo no ha hecho sino corroborar lo necesitado que estaba nuestro panorama cultural de un núcleo que facilitara este peculiar modo de análisis de las manifestaciones artísticas y literarias de nuestro Siglo de Oro (y ocasionalmente también de otras épocas). Desde entonces, no sólo hemos asistido a una auténtica proliferación de publicaciones sobre la cultura simbólica en el ámbito hispano, sino que además se han promovido sesiones de trabajo sobre literatura emblemática en congresos como los de la Asociación Internacional de Hispanistas o la Asociación Internacional Siglo de Oro, y otros centros de estudio han tomado la iniciativa —como hizo el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra y hace con continuidad el Colegio de Michoacán, en México— de organizar encuentros sobre el tema. Con todo ello, podemos afirmar con satisfacción que estamos hoy en día a la cabeza de la investigación internacional.

Este cuarto congreso tuvo lugar en Palma de Mallorca del 3 al 6 de octubre de 2001. Es obligado mencionar que, pocos días antes, Nueva York perdía para siempre sus emblemáticas torres gemelas y estaba a punto de estallar la guerra en Afganistán. Asistíamos confusos a las imágenes enigmáticas de la televisión y a las palabras conmocionadas de los testigos y los periodistas. En medio de esta barahúnda, un grupo de investigadores nos reunimos a reflexionar sobre un cuerpo de miles de símbolos, emblemas y empresas que, aunque generado hace ya más de cuatrocientos años, también combinaba lo visual y lo verbal para comunicar los conocimientos profundos de una época tradicionalmente caracterizada como de crisis. A pesar de la difícil situación, un aspecto destacado del encuentro de Palma fue su naturaleza verdaderamente internacional y abierta. Los especialistas provenían de España, México, Italia, Alemania, Eslovenia, Estados Unidos, Canadá y Hungría, y llevaban con ellos la gran variedad de temas y acercamientos críticos que ahora puede leerse en su versión más elaborada. No faltan las investigaciones canónicas de historiadores del arte y de críticos literarios sobre importantes aspectos filológicos, literarios y artísticos de la emblemática hispana. Pero merece subrayarse ante todo la ampliación de las fronteras de la emblemática que

distingue este florilegio de estudios. Se analizan aquí aspectos hagiográficos, retóricos, tipográficos, mnemotécnicos, arquitectónicos, informáticos, marianos y hasta propagandísticos del emblema.

Con todo, las propuestas de mayor relieve para un futuro más o menos inmediato se perfilaron alrededor de la edición electrónica del vasto corpus de los libros de emblemas. Además del proyecto, ya muy avanzado, de la Universidad de La Coruña, donde puede accederse a una biblioteca virtual, en Internet, de libros de emblemas españoles y traducidos al español (<http://rosalia.dc.fi.udc.es/cicyt/>), se detalló el inicio de colaboración entre el editor Nino Aragno y la Stirling Maxwell Collection, de la Universidad de Glasgow, para la creación de una colección de CDs que ha de contener sus importantes fondos. Tamás Sajó, director de *Studiolum*, fecundo proyecto editorial de textos humanistas europeos en formato digital, (www.studiolum.com), anunció la inminente aparición de una serie de CDs monográficos (publicados en colaboración con Antonio Bernat, John T. Cull y Rafael Zafra) donde se editan todos los libros de emblemas españoles, los libros de *Imprese* europeos, los libros de emblemas europeos más importantes, así como otros CDs de temas relacionados (jeroglíficos, animalística, mitografías, medallas...). Se trata, en este caso, de las transcripciones completas de los libros y su gestión en una base de datos con múltiples campos de información que permite consultas específicas y combinadas entre ellos. Estos proyectos e intereses centraron la mesa redonda con que se clausuró el Congreso. En ella se continuaba el debate convocado meses atrás por la Universidad de Glasgow y, a la vista de los muchos interrogantes abiertos (selección de un canon de libros de emblemas, descripción y catalogación del emblema, instrumentos más idóneos para el análisis informático, etc.) se acordó asimismo darle continuidad en una sesión completa del próximo Congreso Internacional de la Society for Emblem Studies. Sin duda vamos a asistir pronto a un cambio radical en la accesibilidad y posibilidades de análisis de unos libros tan importantes como, hasta ahora, de complicada consulta.

Un congreso es, por supuesto, mucho más que las ponencias y comunicaciones que permiten a los investigadores compartir los resultados de sus desvelos. La palabra aquí escrita no puede recoger todos los diálogos mantenidos, ni el espíritu de colaboración, buena voluntad y amistad de aquellos días. Y todo fue posible gracias a la generosidad de "La Caixa", patrocinadora de los actos; del apoyo explícito del Rector de la Universitat de les Illes Balears, Llorenç Huguet; del buen hacer del Servei d'Activitats Culturals –desde su directora, Patricia Traperó, hasta la infatigable Catín Riera que dirigió eficazmente la Secretaría–; de la entusiasta acogida del Decano de la Facultad de Letras, Perfecto E. Cuadrado; de la ayuda del College of the Holy Cross y, por fin, del trabajo de un activo grupo de estudiantes de Filología Hispánica encabezado por María Frisuelos, Paula Pascual y Josep Oliver.

Antonio Bernat Vistarini

John T. Cull

ÍNDICE

ALISON ADAMS	
La versión española de los <i>Emblemes, ou Devises Chretiennes</i> de Georgette de Montenay	1
ANTONIO AGUAYO COBO	
El palacio como espejo del caballero humanista: El palacio de Don Pedro Benavente	
Cabeza de Vaca, en Jerez.	7
M ^a DEL MAR AGUDO ROMEO Y JUAN FCO. ESTEBAN LORENTE	
Empresas latinas de Sebastiano Bagolino al Príncipe Moncata (1596)	27
JORGE ALCÁZAR	
El sustrato alegórico de <i>El coloquio de los perros</i>	37
FRANCISCO MIGUEL ALEGRE ROMERO	
Dibujos emblemáticos en el Archivo de Indias.	45
BEATRIZ ANTÓN	
Los <i>emblemata Centvm regio politica</i> de J. de Solórzano, o los cien ojos de Argo	51
JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ	
El ocaso de la cultura simbólica en Navarra: las exequias reales del primer tercio	
del siglo XIX	61
ANTONIO BERNAT VISTARINI	
«Emblema in fabula»: <i>El sabio instruido de la naturaleza</i> , de Francisco Garau.	83
M ^a DEL CARMEN BOSCH JUAN Y RAFAEL FERNÁNDEZ MALLOL	
Apoteósica bienvenida de Palma a Carlos I (13-18 - X- 1541)	93
ROSA MARGARITA CACHEDA BARREIRO	
El emblema como elemento iconográfico en la portada del libro en	
tiempos de Felipe II.	109
CÉSAR CHAPARRO GÓMEZ	
El Atrio del Tabernáculo de Dios, un ejemplo de teatro de la memoria en	
la <i>Rhetorica Christiana</i> de Diego Valadés	121
JOHN T. CULL	
«Cuentan los naturales...»: Una imagen con resonancias emblemáticas	
en <i>Don Quijote</i> , I.33.	141
PETER M. DALY	
El cruce de la imagen emblemática con la publicidad y la propaganda modernas	151
FREDERICK A. DE ARMAS	
La prueba del águila: mística y picaresca en un emblema de Covarrubias (1.79)	163
G. RICHARD DIMLER, S.J.	
Emblemas y retórica: ejemplos silogísticos del <i>Príncipe perfecto</i> de Andrés Mendo (1662) . .	171

REYES ESCALERA PÉREZ <i>Los treinta amores sagrados. Otto Vaenius y el Corpus de Granada de 1801</i>	179
ANTONIO ESPIGARES PINILLA La emblemática en el recorrido festivo de Ana de Austria por la ciudad de Madrid (noviembre de 1570)	193
JOAN FELIU FRANCH Pervivencia de la emblemática en las artes decorativas	203
MIQUELA FORTEZA OLIVER Emblemas y alegorías en impresos mallorquines del siglo XVII	213
ESTHER GALINDO BLASCO Anhelo	223
JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones.	229
RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES La Emblemática y el Patrimonio Artístico: Propuesta para la Restauración de las Alegorías Escultóricas de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia . . .	257
CIRILO GARCÍA ROMÁN Clasificación tipológica de los mote de las <i>Empresas morales</i> de Juan de Borja y de las <i>Empresas políticas</i> de Diego Saavedra	267
ALEJANDRO GONZÁLEZ ACOSTA Un insólito túmulo del barroco popular novohispano: el de Carlos II (Coatepec, Puebla, 1701)	295
JOSÉ GONZÁLEZ CARABALLO Iconografía del Árbol de la Vida en Sevilla: el cuadro de la iglesia de san Roque de el Arahál	303
DIEGO GONZÁLEZ RUIZ El emblema de portada en la obra de Fray Hernando de Santiago (1557-1639)	317
DAVID GRAHAM Hércules dominado: La Ironía y el Héroe en los libros de emblemas españoles y franceses	331
VÍCTOR INFANTES La excusa poética de la lámina (o una imagen no vale más que las palabras). La emblemática tardía de los <i>Recuerdos a la vida mortal</i>	343
SAGRARIO LÓPEZ POZA La emblemática en <i>El Criticón</i> de Baltasar Gracián	353
ANA MARTÍNEZ PEREIRA <i>La Emblema del Tragelafó y la Oliva de Pamplona</i> : la corrupción de un género	375
LUIS MERINO Retórica y memoria artificial: de la Antigüedad al Renacimiento	387

VÍCTOR MÍNGUEZ E INMACULADA RODRÍGUEZ Olivares: Retrato simbólico de una prianza	401
EMILIA MONTANER Imágenes de divina y humana política: la portada en los libros de educación de príncipes	419
JUAN M. MONTERROSO MONTERO Un ejemplo de emblemática mariana. la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo	429
JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA La Casa del Deán en Puebla, México. interpretación neoplatónica y emblemática del tema del triunfo de la Iglesia o de la Nueva Ley	443
HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ El emblematismo discursivo de los refranes hispánicos	459
FEDERICO REVILLA Consecuencias de la emblemática en nuestros días. «Máximo», ¿un emblemista en el periódico?	475
FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR Y JACOBO SANZ HERMIDA «Alciato flotante». Simbólica de estado en una galera española del siglo XVII	493
NIEVES R. BRISABOA, ANGELES S. PLACES Y FRANCISCO J. RODRÍGUEZ La Biblioteca Virtual de Literatura Emblemática de la Universidade da Coruña	505
BÁRBARA SKINFILL NOGAL <i>Similitudo y Exemplum</i> senecanos en el <i>Mundus Symbolicus</i> de Filippo Picinelli	521
PAOLO TANGANELLI Descripción jeroglífica y retórica de la empresa: Pedro de Valderrama y Sambuco	533
LUCAS TORRES <i>La Pícaro Justina</i> , espejo de feria de la emblemática hispana	547
JESÚS UREÑA BRACERO Estudio de las notas manuscritas de El Brocense en sus <i>Commentaria in Alciati Emblemata</i> (Lugduni, 1573; B.U. Salamanca 1/33510)	559
SÍLVIA VENTAYOL <i>Ancora & delfin</i> : su evolución a través del tiempo	581
ANDREU JOSEP VILLALONGA VIDAL El retablo del Santo Cristo de Alcudia como jeroglífico. Lectura iconológica	589
J. ENRIQUE VIOLA NEVADO Imágenes para la Mesta: el uso del emblema en <i>La Restauración de la Abundancia de España</i>	599
VICENT F. ZURIAGA SENENT La <i>Navis Institoris</i> de Pedro Perret en la formación de la imagen de La Merced	611

LOS DÍAS DEL ALCIÓN

Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro

LA VERSIÓN ESPAÑOLA DE LOS
EMBLEMES, OU DEVICES CHRETIENNES DE
GEORGETTE DE MONTENAY

Alison Adams
University of Glasgow

Los *Emblemes, ou devises chretiennes* de la calvinista Montenay fueron editados por primera vez en 1567, en Lyon por Jean Marcorelle (y no en 1571 como se creía antes).¹ En esta primera edición, el texto se componía de versos octosílabos de la misma Montenay. En 1584, salió una segunda edición, en Zurich, con el añadido de cuartetos en latín; de hecho, la versión en latín se imprime justo debajo, del grabado, de manera que gana prioridad sobre la francesa. Esta edición se lanzó de nuevo al mercado con nueva portada en Heidelberg en 1602 en las imprentas de J. Lancelot y Andrea Cambiero, con una nueva portada. En 1619 sale una edición del todo nueva en Frankfurt, por Johann Carl Unckel. Es una versión completamente políglo-ta: se le añade un texto adicional en latín y versiones en español, italiano, alemán, inglés y holandés. Las tres ediciones utilizan los mismos grabados de Pierre Woeriot, los cuales, como se puede ver, se trasladaron desde Lyon hasta Zurich y de allí a Frankfurt.

Mi propósito aquí es examinar la versión española de la edición de 1619. Forma parte de un estudio más amplio dedicado no sólo a Georgette de Mont-enay sino a los libros de emblemas pro-

testantes franceses. He comparado las distintas versiones en cada uno de los idiomas del cuerpo completo de cien emblemas, partiendo de la premisa de que la versión francesa y la primera versión en latín estuvieron a disposición de los traductores para cada idioma. Estos traductores, activos se supone en o alrededor de Frankfurt, no han sido identificados: sólo el traductor al inglés deja una pequeña pista de su identidad mediante las iniciales IH al final de sus versos preliminares.

Voy a enfocar las características principales que emergen de la versión española mostrándolas a partir del análisis detallado de un número reducido de emblemas. Uno de los rasgos más sobresalientes es la tendencia a revelar una relación muy estrecha con la versión italiana; tendencia ya presente en los poemas preliminares, en español e italiano. A diferencia de sus equivalentes en alemán, inglés u holandés, las versiones en italiano y español hacen hincapié tanto en la Piedad que se puede sacar de los emblemas como en los premios eternos que Dios concederá a los piadosos:

¹ Ver Adams. La edición de 1567/1571 apareció con nueva portada en La Rochelle en 1620 publicada por Jean Dinet. Para todas las ediciones, he utilizado principalmente ejemplares de la Colección Stirling Maxwell en la biblioteca de la Universidad de Glasgow, pero existe también un útil facsímil de la edición de 1619. Dicha edición se halla con las portadas en todos los idiomas menos en holandés.

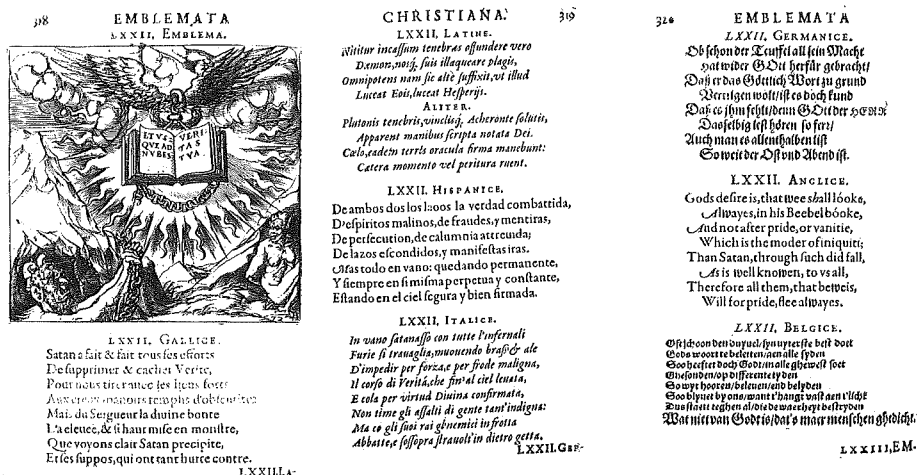


Figura 1

Por la doctrina escondida
 Qu'es en ellos contenida
 Enseñando, Piedad
 Esser de prosperidad
 De Dios recompensada,
 Y aqui accompagnada,
 De segura proteccion
 Y los que con afficion
 La buscan en diligencia
 Gozaran por su Clemencia
 De eternal bendicion. (B 4r)

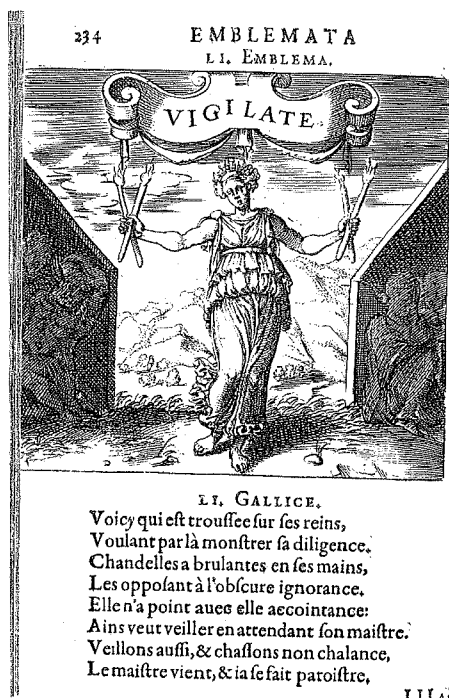
Il scopo è di dimostrare,
 Com' da Dio é compensata,
 La pietà senza tardare.
 A quei che di cuor l'han sequita. (B 4v)

Debe señalarse que la idea de una recompensa individual no es calvinista en el sentido más estricto, pero la palabra *pietas* se utiliza de forma consistente para indicar el tipo de acogida espiritual y personal exigida dentro de la tradición protestante, como se puede ver en el énfasis de las frases «con afficion» y «en diligencia», y en el italiano «di cuor».

El emblema 72 aporta no sólo un ejemplo claro de la relación entre los emblemas mismos sino también una muestra de otra característica importante, el deseo de provocar una reacción emocional en el lector (Figura 1). Examinemos primero la versión francesa

original: el grabado se estructura en torno al contraste entre el demonio y lo que es de Dios: vemos la palabra de Dios circundada por el brillo del sol, y sostenida en el cielo por alas, apoyadas éstas por una mano que surge de las nubes; al libro se ata una cadena de la que tira un demonio, en la parte inferior de la *pictura*, intentando derribarlo. Pero la cadena se ha roto, y el demonio, con un cómplice, permanece aislado de Dios.² El mote, «*Et usque ad nubes veritas tua*,» es una cita de la versión Vulgata del salmo 56:10 11: «...cantabo tibi in gentibus quia magna usque ad caelos misericordia tua et usque ad nubes veritas tua». La cita de la Vulgata no debe sorprendernos: la mayoría de las citas bíblicas de Montaigne proceden de la Vulgata, aunque a veces también haga referencia a otras traducciones. Con frecuencia, como en este caso, Montaigne espera que el lector reconozca y complete sus citas: por lo tanto, el propósito del mote no es exclusivamente el de presentarnos la palabra «*Veritas*» en la forma adecuada al contexto protestante —es decir, la Biblia, aquella verdad que Satanás, según nos dice en el texto francés, procura en vano oscurecer—, sino también recordar-

² Para la caída del cielo de Satanás, cf. Lucas 10:18.



LII. G.

Figura 2

nos la misericordia de Dios («misericordia») e invitar al lector a exaltarle tal como hace el salmista. A esto añade Monténay en sus versos la explicación de la cadena rota, los «diens» por el cual el demonio intenta arrastrarnos a las profundidades. Pero la «divine bonte» del Señor permite que triunfe la verdad. La primera versión en latín desecha la imagen de la cadena con la que el demonio procura derribar la verdad (o, de hecho, a nosotros, como sugiere Monténay), poniendo en su lugar la imagen de «verter» la oscuridad («offundere»), y añadiendo la imagen de la luz de Dios: «*Luceat Eois, luceat Hesperis*» (Este y Oeste).

¿Qué hace nuestro traductor al español en estos casos? También se centra en la «Verdad» (Pienso que hay que leer «lados» en lugar de «laos» en el verso 1: tales lecturas erróneas presentan un problema frecuente para la comprensión del español y, por cierto, también de las

CHRISTIANA.

235

LI. LATINE.

Excute admonico, pulsa caligine, somnos:
Iudicis aduenit tempus & hora Dei.
O vigilas aperite animos, incuria ne vos
Impia terribili deprimat exitia.

ALIIS.

Qualis in Eurota gradens succincta pharetram
Fert huiusmodi, exercens sine Diana choros.
Sic puto hanc chlamydem, vigil est circumdata lumbe
Hortatur faculis, thureq, adesse Ionem.

LI. HISPANICE.

Velad con lumbrá enciendida,
Cenidos lomos: tiempo es,
De esperar ya la venida,
Del gran Esposo: Cercano es
A fin que ni por ignorancia;
Ni de fustrosa negligencia
En su ira cuygas reñida.

LI. ITALICE.

Vaghiate, perche tempo è,
Columbi cinsi e diligenza,
Il sposo già vicino è,
Per di lui venir in presenza
Co lumi nelle man'accelsi,
E che mai ne sian' supressi
Di foll'e brutta ignoranza.

LII. Ger.

versiones inglesas del texto de Monténay). Pero ahora, peleándose con la verdad tenemos no sólo el/los demonio(s), sino toda una acumulación de males humanos, enumerados en los versos 2-4. La versión italiana también menciona los males humanos, y es aquí donde se hace patente la conexión entre las dos versiones: «de fraudes», en castellano, puede compararse con «*per frode*», en italiano, y ambos utilizan el mismo adjetivo: «malinos»/«maligna».³ No obstante, hay una diferencia en la retórica de las dos versiones. La italiana mantiene la narración de Satanás mismo luchando y perdiendo, y por lo tanto evoca la *figura* y también el contraste entre dichos males y la verdad «*co gli suoi rai*», de nuevo evocando la *figura*. Por su parte, la versión española es mucho menos visual y presenta menos elementos narrativos: el tratamiento es más abstracto, pero funciona en el plano emotivo mediante

³ Dentro de esta enumeración la palabra «lazos» (verso 4) deriva probablemente de «*illaqueare*» en la primera versión en latín (verso 2).



LIII. GALLICE.

L'ombre fuyant en toutes par son corps;
 Est le patron d'un amy contrefaict.
 Car le flatteur a langue a tous accords,
 Jusques au temps que son cas est parfaict.
 Soit bien, soit mal, il tient tout pour bien faict.
 Mais l'amy vray, au mal point ne consent.
 Heureux qui a en Dieu amy de faict.
 Sur tout les grands ont tel thesor absent.

LIII. L.A.

LIII. LATINE.

Indefessa comes, sed inutilis atrax, gressus
 Perpetuus sequitur pastibus umbra tuos.
 Non secus, opposito qui se mentitur amicium
 Ore, iuas laudes ad sua lucra ramit.

ALITER.

Umbra (velut mimus) sequitur quocumque, venaris:
 Blandaq, muscarum pulchralenta cohoris.
 Ante mille inter larras ubi fidus Achates
 Regum? ubi quaton cura salutis abest.

LIII. HISPANICE.

La ombra fugue el cuerpo sin iamas s'apartar;
 Vaya se por el lodo, o limpio lugar.
 Es vna bel figura d'adulador maluado
 Qu'apruoua todo: todo vien a su grado.
 Pero moustra tambien, como es el fiel
 Confessador de Christ, en el mundo cruel
 Seguido de la cruz, sin iamas lo dexar.

LIII. ITALICE.

Il corpo semper vien da bomb' accompagnata,
 La qual no l'aschia mai douunche quello vada.
 Cossi l'adulatore semper vien in campagna
 Cograndi, e con lusinghe cante glie tien a bada.
 Ma anch'è il Christian per tutto accompagnato
 Di mill'aduersità douunche s'è trionfato.
 E quindi sempre a Dio in pianti e dolor grida.

Q 2 LIII. GER.

Figura 3

la acumulación y la repetición de las palabras «de» e «y» que lo subrayan. A los tres versos de los males que se oponen a la verdad sigue otro recurso emotivo, el sencillo y dramático: «Mas todo en vano» (verso 5). Y a continuación encontramos los elementos contrastantes, es decir, la calidad inmutable de la verdad, comunicada mediante otra acumulación en este caso (de adjetivos): «permanente», «perpetua», «constante», «segura» y «bien firmada» (versos 5-7).

La obra de Montenay arraiga firmemente dentro de un contexto protestante, y de hecho calvinista, aunque no todos sus emblemas se manifiestan igualmente precisos en su adhesión a las enseñanzas calvinistas más estrictas. Por lo general, las versiones en los distintos idiomas siguen bastante de cerca los sentimientos del original de Montenay, aunque la holandesa evidencia una tendencia particular a desarrollar el argumento religioso en direcciones

inesperadas. Será interesante en este contexto examinar algunos de los emblemas cuya versión española desarrolla el contenido religioso de un modo peculiar. El emblema 51 (Figura 2) se fundamenta en una serie de pasajes bíblicos relacionados que versan sobre la necesidad de estar preparado en todo momento; sobre todo, en Mateo 25:1-13, la historia de las vírgenes sagaces y tontas, y en Lucas 12:35-50, donde de nuevo se nos advierte de la necesidad de estar preparados, ya que no sabemos cuándo vendrá el amo. La figura parece evocar a las vírgenes sagaces: la figura central es claramente femenina y blande unas luces, mientras que las otras permanecen en la oscuridad. El mote «Vigilate» se halla en Mateo 25:13. En cambio, las otras figuras no son necesariamente femeninas, y el texto de Montenay, así como los detalles de la ilustración, se relacionan con Lucas 12. Montenay casi llega a citar la Biblia Ginebrina en tra-

ducción francesa, donde dice: «*Que vos reins soyent troussiez, et vos chandelles allumees*» (Lucas 12:35) y luego «*Bien-heureux sont ces serviteurs-la que le maistre trouvera veillans*» (Lucas 12:36); en Montenay se lee: «*Voici qui est trousee sur ses reins*» (verso 1) y después «*Chandelles a brulantes en ses mains*» (línea 3); y al final considera la imagen de «*le maistre*».

La versión española también llega a citar casi literalmente a Lucas 12:35 que, en la Biblia Ginebrina española reza: «*Estén ceñidos vuestros lomos, y vuestros candiles encendidos*», cf. versos 1 y 2 «*lumbre encendida, / Ceñidos lomos*». Pero para la referencia al Advencimiento, hace referencia a Mateo 25, el «*gran Esposo*» (verso 4), en contraste con el «*maistre*» de la versión francesa. Este tipo de lectura en la que las alusiones sacadas del original se reconocen y se expanden, sobre la base del conocimiento bíblico del lector, es precisamente el tipo de lectura frecuentemente exigida por los emblemas de Georgette de Montenay. Un vistazo a la versión italiana demuestra que la reacción en esta versión es muy semejante a la española, con el mismo grado de alusión bíblica que casi llega a ser cita exacta y la misma referencia al esposo en lugar del amo. Otra vez es imposible sacar conclusiones sobre la posible influencia de una versión sobre otra, o si simplemente las dos se inspiraron de manera semejante en el original.

En mi último ejemplo, emblema 53 (Figura 3), sin embargo, la traducción al español asume una interpretación individual que no cuenta con ningún paralelismo preciso en las otras versiones. Valiéndose de la imagen de la sombra de un hombre, Montenay contrasta la falsa amistad del adúlador con la verdadera amistad de Dios. La imagen funciona bien en este sentido: Dios, como la sombra, siempre está con nosotros pero, a diferencia del adúlador, podemos confiar en Él. Este mensaje positivo y

tranquilizador se contradice totalmente en la versión en español: para el cristiano fiel la sombra representa la Cruz «en el mundo cruel» (verso 6), otra frase emotiva. Aunque se podría postular que la Cruz implica la salvación final, el tono del texto es inequívocamente pesimista. Tiene interés el hecho de que la versión italiana manifiesta de nuevo una posible conexión con la española, ya que aquí también la sombra representa el sufrimiento del cristiano («*mill'adversitá*»: verso 6). En cambio, la versión italiana hace explícita la presencia de Dios («*semp'r'a Dio*»: verso 7).

Es imposible sacar conclusiones firmes a partir de un número de emblemas tan limitado. No obstante estoy convencida de que es imprescindible un análisis detallado del tipo que he desarrollado aquí. No he podido identificar una postura religiosa individual en las versiones españolas de los *Emblemes*, aunque unos cuantos revelan cambios sorprendentes en relación con los originales de Montenay. Al intentar ubicar las características repetidas dentro del contexto de la obra en su totalidad, he calculado que aproximadamente la tercera parte de las versiones en español parecen utilizar expresiones emotivas, con el fin de conmover al lector de un modo independiente del original, como es claramente el caso del emblema 72. El tipo de acumulación que observamos allí se encuentra en otros poemas; pero también hallamos otras técnicas. Por ejemplo, la apelación directa al lector en segunda persona, o, como en el emblema 53, el uso de adjetivos especialmente emotivos. Hasta dos terceras partes de los textos en español manifiestan una conexión con los italianos, aunque normalmente, como en los ejemplos que acabamos de analizar, no se extienden más allá de la presencia de dos o tres palabras en común que no derivan directamente de las versiones francesas o latinas que manejaban los traductores. Es

fascinante especular sobre la explicación del patrón de paralelismos verbales entre las versiones española e italiana: ¿Será que una es fuente de la otra? Siendo así, hará falta establecer cuál, aunque quizá no fuera necesariamente en la misma dirección para cada emblema. Los textos mismos no ofrecen nada concluyente. Si es posible encontrar una respuesta algún día, habrá que abordarla de acuerdo con las circunstancias históricas en torno al encargo de las traducciones, y estas investigaciones están todavía por hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Alison: *Les Emblemes ou devises chrestiennes de Georgette de Montenay*: édition de 1567. BHR, 62 (2000), 637-39.
- La Bibbia, Ginebra, 1607. Trad. Giovanni Diodati.
- La Bible, Ginebra: Henri Estienne, 1565. Introd. Jean Calvin.
- La Biblia, Amsterdam: Lorenzo Iacobi, 1602. Trad. Cypriano de Valera.
- Montenay, Georgette de: *Livre d'armoiries en signe de fraternité* (Edit 1619). Ed. Simone Perrier. París: Aux Amateurs de livres, 1987.

FIGURAS:

- Figura 1: Montenay, *Cien Emblemos Christianos*, Frankfurt, 1619, V7v°-8v° (Glasgow University Library, S.M. 775).
- Figura 2: Montenay, *Cien Emblemos Christianos*, Frankfurt, 1619, P5v° 6r° (Glasgow University Library, S.M. 775).
- Figura 3: Montenay, *Cien Emblemos Christianos*, Frankfurt, 1619, Q1v°-2r° (Glasgow University Library, S.M. 775).

EL PALACIO COMO ESPEJO
DEL CABALLERO HUMANISTA: EL PALACIO
DE DON PEDRO BENAVENTE CABEZA DE VACA, EN JEREZ

Antonio Aguayo Cobo
Universidad de Cádiz

*Para Xoán Xosé Braxe, gran artista
y, sobre todo, amigo*

Dentro del Renacimiento civil jerezano, llama poderosamente la atención por su singularidad, el que fuera palacio del Comendador don Pedro Benavente Cabeza de Vaca, conocido comúnmente como Palacio de Campo Real.

Era don Pedro, al parecer, catalán de origen, hijo de don Pedro Benavente Cabeza de Vaca y D^a Marina de Carvajal. Muy joven se desplazó a Jerez, en compañía de otros catalanes, con los que participó en la conquista de las Islas Canarias. Gracias a esta participación, consiguió tierras en su repartimiento, como lo atestigua su testamento, en donde se habla de un ingenio de moler cañas que allí poseía. Al acabar el primer cuarto del siglo XVI, ya se encuentra establecido en Jerez, casado con D^a Beatriz Bernalt, como él, catalana de origen, pero que su familia llevaba ya casi dos siglos afincada en Cádiz.

Desde el principio fue hombre de gran prestigio en la ciudad, de la que fue veinticuatro, interviniendo en gran número de asuntos públicos, al tiempo que no descuidaba su hacienda, logrando tener una más que aceptable fortuna en tierras y ganado.

No se sabe cómo, pero lo cierto es

que don Pedro se pone en contacto con el emperador Carlos, ganándose su afecto y el de su esposa, la emperatriz Isabel.

Ya en 1528 ostenta la veinticuatría de Jerez, y forma parte de la defensa de Cádiz, aportando veinte hombres de a caballo, gozando de cierta autonomía del concejo de Jerez, por lo que la emperatriz y el emperador le escriben dándole las gracias por los servicios prestados. No es de extrañar tal agradecimiento, habida cuenta que los gastos que ocasiona el mantenimiento de estas fuerzas, corre a cargo del propio don Pedro, pagando éste una soldada ciertamente elevada: seis ducados de oro por mes, más dos almudes de cebada y la paja para los caballos a discreción.

El agradecimiento del emperador pronto se hizo patente, con la concesión en el año de 1530 del hábito de Santiago, único que podía tener por estar casado. Las informaciones de derecho comienzan de inmediato, sobre los antepasados de don Pedro, las cuales acaban con toda normalidad, procediéndose al noviciado del caballero, en la casa prioral de Uclés.¹

La relación con el emperador debía de ser ciertamente muy intensa, ya que, conocedor de la pasión de Carlos V por

¹ Es interesante este dato, ya que la maledicencia de la nobleza jerezana, siempre tan recelosa de los advenedizos que pudieran nublár su gloria, lo hacía hijo ilegítimo del Infante Fortuna, amigo y protector de su abuelo Pedro Sánchez Cabeza de Vaca.

los caballos, envió varios, de su propia yeguada como regalo. Éste, le reitera la confianza, en carta fechada en Toledo el 12 de mayo de 1534, al tiempo que le agradece el presente:

los dos caballos os agradezco mucho, que ellos son tales como la voluntad con que los enviastes (Sancho:57).

Don Pedro, del cual no se conservan muchos más datos, sigue sirviendo al emperador, tanto en Jerez como en Cádiz, ayudándose de su hijo, homónimo de él, cuando la edad no le permite valerse por sí mismo. La última noticia referida al comendador está datada en 1549.

Poco se sabe de una figura de la magnitud de este hombre. Tampoco sabemos gran cosa de su palacio, que aunque maltrecho, conserva en su interior un bellissimo patio, que puede dar una idea del esplendor que habría de poseer en el momento de su edificación. Las noticias más fidedignas referidas al palacio se encuentran en una lápida de mármol, ubicada en el zaguán del palacio:

ESTA CASA VINCULO Y MAYORAZGO FUNDARON EL COMENDADOR PEDRO BENAVENTE / CABEZA DE VACA Y CARVAJAL DEL ORDEN DE SANTIAGO ALFEREZ MAYOR Y 24 DE ESTA / MUY NOBLE Y MUY LEAL CIUDAD DE XEREZ DE LA FRONTERA Y DOÑA BEATRIZ BERNALTE / Y VIRUES SU MUGER POR ESCRITURA ANTE GERONIMO GARCIA CORIN ESCRIBANO / PUBLICO DEL NUMERO DE DICHA CIUDAD EN DIEZ Y NUEVE DE AGOSTO AÑO DEL NACI / MIENTO DE NTRIO SALVADOR JHUPO DE 1545 [...] CUYA ANTIGUA FACHADA FUE DESTRUIDA Y REEDIFICADA / TAL COMO HOY SE VE EN EL AÑO DE 1785 POR DON DIEGO IGNACIO DE ZURITA Y VILLAVICENCIO...

La lectura de esta lápida aporta dos datos fundamentales: el palacio fue fundado por don Pedro y su esposa doña Beatriz, en 1545 para que sirviese de vínculo y mayorazgo. En 1785, hubo de ser reconstruida, ya que se había derumbado.

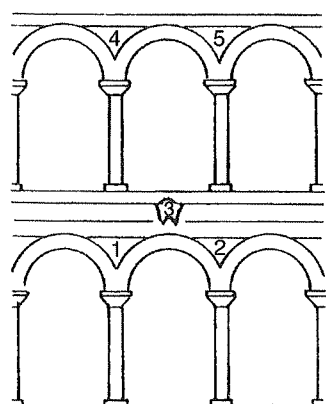
En la parte interior de las galerías, corre un friso que recuerda labores me-

dievales, de origen islámico, por lo que algunos investigadores creen que el palacio debía de existir con anterioridad a 1545, siendo en esta fecha únicamente restaurado y adecuado a la categoría de sus nuevos dueños (Ríos Martínez: n. 20). Sea o no cierta la existencia de un palacio anterior, el actual conserva ciertos rasgos de mudejarismo, tales como la entrada, que se realiza a través del zaguán, situado en un extremo del muro sur del palacio, y descentrada totalmente con respecto al patio.

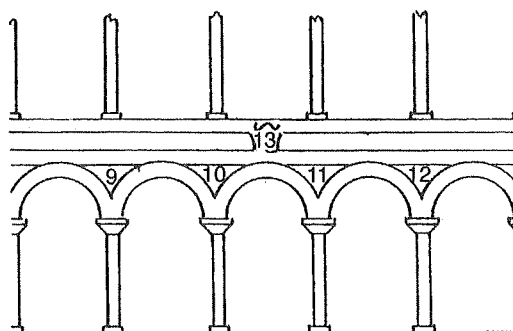
El patio es el elemento más importante de la mansión, en torno al cual se estructura toda la edificación. Tiene forma rectangular, siendo los lados norte y sur más estrechos, formados por tres arcos de medio punto cada uno, en tanto que las crujías este y oeste, tienen cinco arcos cada una, sostenidos por capiteles de «cogollos». Hacia 1630 se cierra la parte superior, de la cual ya existía el ala norte.

El programa iconográfico, muy sintético, está compuesto exclusivamente por medallones, situados en las enjutas de los arcos. La mayor parte de estos clipeos, doce, están situados en la parte inferior, la realizada en el siglo XVI, habiendo tan sólo dos en la parte superior, en el ala norte. El programa se completa con cuatro escudos heráldicos, situados en el centro de cada uno de los lados del patio. (Figura 1)

Hay que destacar el mal estado en que se conservan las figuras, hallándose algunas de ellas casi por completo destrozadas, lo que hace muy difícil su interpretación. El deterioro de alguna de las figuras no parece debido a causas naturales, sino que parece haber sido hecho deliberadamente. Con relación a esto puede ser interesante cierta tradición existente en la ciudad, que habla de la pertenencia de sus miembros a una activa logia masónica, estando relacionadas las figuras con esta organización, por lo que en el siglo pasado se

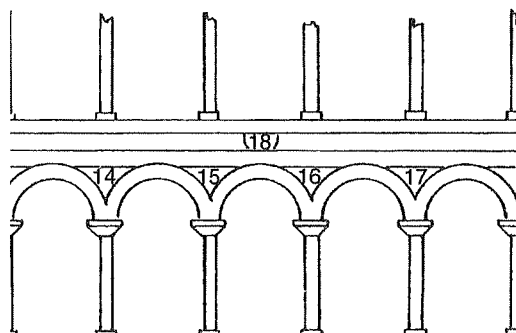


Portada Norte



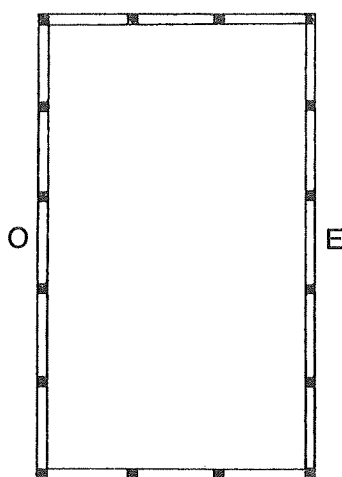
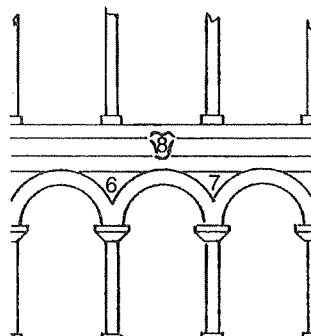
Portada Este

Portada Oeste



N

Portada Sur



S
Planta

Nº Figuras

- 1 D. Pedro Benavente
- 2 Doña Beatriz
- 3 Escudo
- 4 Eneas
- 5 Dido
- 6 La Prudencia
- 7 La Templanza
- 8 Escudo
- 9 La Justicia
- 10 La Lógica
- 11 Clío - Música
- 12 La Fe Cristiana
- 13 Escudo
- 14 Esperanza - Amor
- 15 Euterpe - Música
- 16 La Geometría
- 17 La Filosofía - Minerva
- 18 Escudo

Figura 1



Figura 2

procedió a eliminar dichos símbolos de manera sistemática. Sea o no cierta esta tradición, lo cierto es que el destrozo causado hace muy difícil su interpretación.

El lado norte, es el único que posee figuras en dos alturas. Las medallas situadas en el piso superior son las realizadas en el siglo XVII, siendo asimismo las únicas que poseen inscripción significativa, con el fin de que se puedan identificar fácilmente. Es posible que estas figuras figuraran en el programa original, ya que el ala norte ya existía, y lo único que puede que se hiciera fuera sustituir los medallones, probablemente deteriorados, por otros nuevos, a los que se añadirían las inscripciones identificativas.

El personaje masculino ostenta la inscripción ENEAS. Está caracterizado como un joven guerrero, adornado con un casco. El rostro de gran belleza clásica, está mirando a su compañera. Esta, como no podía ser de otra manera, es su compañera DIDO, según aclara la inscripción. Está caracterizada con la corona de reina, y un elegante traje con adornos en el pecho. La figura es de gran belleza, expresando en su semblante una honda melancolía.

Dido es la legendaria reina fundadora de Cartago, la cual, inspirada por Venus, concibió una gran pasión por Eneas. Este amor está condenado al fracaso, ya que Eneas, predestinado a más altas misiones, ha de abandonar a su amante. Ésta, desesperada por su partida, hace construir una pira en la cual

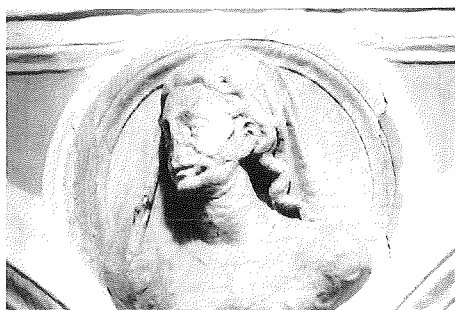


Figura 3

quema los recuerdos de Eneas, incluidas sus armas. Cuando los barcos se están alejando, Dido se arroja a la pira, atravesándose con las armas de su amante.

La figura de Dido ha tenido una valoración contrapuesta. En tanto que Dante la sitúa en el infierno como ejemplo de la lujuria, Mal Lara hace de ella el ejemplo de mujer que persevera en el amor (Mal Lara: f. 197).

Bajo estas figuras se encuentra otra pareja, considerados tradicionalmente los retratos de don Pedro Benavente y su esposa doña Beatriz. Él, como Eneas, está adornado con casco militar, aunque su traje parece ser una túnica, que le da un aspecto más civil, menos fiero. Es el retrato de un hombre enjuto, de aspecto duro, aunque no fiero. Tanto su mirada, como su expresión, tratan de expresar una gran serenidad y grandeza de alma. (nº 1, ver Figura 2)

La figura de D^a Beatriz, (nº 2, ver Figura 3) viste un elegante y discreto traje, similar al de Dido, aunque menos ostentoso. El único adorno es un pequeño medallón que pende de su cuello. Cubre la cabeza con un sencillo velo. La expresión de la dama, de gran belleza, deja traslucir una cierta tristeza y melancolía.

En el lado sur, sólo hay dos medallas, ya que la iconografía queda reducida, como en el resto de los lados al piso inferior.

La primera de las figuras representa la alegoría de la Prudencia. (nº 6) Está representada como una mujer que se

mira en un espejo, que sostiene con su mano izquierda. Con la derecha, en cuyo brazo se enrosca una serpiente, sostiene un freno. Esta alegoría coincide con la descripción que de ella hace Ripa:

PRUDENCIA. Mujer que tiene dos rostros a semejanza de Jano. Ha de estar mirando en un espejo, viéndose una serpiente que en su brazo se envuelve (Ripa: II, 233).

El freno que mantiene en su mano derecha, es normalmente atributo de la Templanza, ya que con esta se dominan los instintos, al igual que con el freno se doma al caballo.

La figura situada al lado, (nº 7) representa la Templanza. Está representada como una mujer joven, vestida con sencilla túnica. La cabeza está cubierta por un casco ajustado, en forma de cabeza de felino. En las manos, una de las cuales está hoy destrozada, porta dos vasos:

TEMPLANZA Otros en cambio imaginaban la Templanza llevando entre sus manos dos vasos, haciéndolo de forma que, vertiendo una parte del contenido de uno, rellenaban el otro. Lo mismo ocurre en efecto con la moderación, que une en uno solo, cual dos distintos líquidos, dos distintos extremos (Ripa II, 353).

Llama la atención el casco con que se adorna, en la forma de cabeza de felino. A la altura de las orejas en el casco se representa la figura de una serpiente, enroscándose hacia atrás. El felino representado puede ser la pantera, la cual, según el *Fisiólogo*, es enemiga del dragón:

Dice el profeta: Me convertí en león para la casa de Judá y en pantera para la casa de Efraín. La pantera tiene esta peculiaridad: es amiga de todos los animales, pero enemiga del dragón. Es de variados colores, como la túnica de José y hermosa. Según dijera David, en el salmo XLIV: asistió a tu derecha la reina, con vestido de oro multicolor. La pantera es un animal tranquilo y sumamente manso. Cuando come y se sacia, se duerme inmediatamente en su madriguera y no despierta hasta el tercer día (como Nuestro Salvador). Al des-

pertar de su sueño al tercer día, la pantera clama con una gran voz, y de aquella voz se exhalan toda clase de aromáticos olores, y los que están lejos, al oír aquella voz, perciben el buen olor de sus aromas (*El Fisiólogo*: 68 y ss.).

La pantera, es en este contexto un símbolo cristológico, aunque normalmente lo es de la concupiscencia. En todos los casos, la pantera es enemiga de la serpiente, la cual es el símbolo tradicional del pecado, habida cuenta que parece estar mordiendo una manzana. El casco con que se adorna la alegoría de la Templanza, es en sí mismo una lucha entre el Bien y el mal, una *psicomachia*.

El lado este, está constituido por una andana de cinco arcos, en cuyas enjutas se hayan cuatro medallones.

La primera de las figuras, (nº 9) representa una alegoría fácilmente identificable por sus atributos. Se trata de la Justicia, figurada en forma de mujer joven, portando en su mano derecha una espada que mantiene desenvainada y en alto. En la izquierda, hoy desaparecida, sujetaba otro objeto, que probablemente fuese la balanza, atributo habitual de esta virtud. Mantiene clavada fijamente la mirada, en alusión a la mirada penetrante que ha de tener la Justicia, según Ripa: «*ha de tener ojos dotados de agudísima vista*» para poder penetrar hasta la verdad más oculta en el corazón de los hombres.

La figura situada al lado, (nº 10) representa una mujer de gran belleza, vestida con sencillez y cubierta con velo, bajo el cual se desparrama el cabello. Carece del brazo izquierdo, el cual era portador de parte de los atributos. En la mano derecha, cerrada, tiene otro objeto, imposible de identificar. Aunque la identificación parece difícil, se puede comprobar como en torno al brazo izquierdo, hoy desaparecido, quedan restos de la cola de una serpiente. El objeto sostenido en su otra mano, cruzada sobre el pecho, parece ser largo y cilíndrico.

La clave para la identificación viene dada por la serpiente, único atributo del que tenemos constancia actualmente, así como el «bastón» que conserva en la



Figura 4

mano derecha. En base a estos atributos se puede identificar como la Lógica.

LÓGICA. Pálida joven de enmarañados y muy crecidos cabellos, revueltos y esparcidos por su espalda. Aparecerá sosteniendo un ramillete de flores con la diestra, poniéndosele encima una leyenda que diga Verum et falsum, y cogiendo una sierpe con la siniestra. Se pinta pálida y en figura de mujer, tal y como dijimos, porque su mucho velar y los profundísimos estudios de los que necesariamente se rodea, suelen ser la razón de su mucha palidez y de su gran indisposición para la vida (Ripa: II, 31).

La descripción que hace Ripa, permite comprobar como la imagen aquí representada coincide punto por punto con el texto: la serpiente enrollada en el brazo y los largos cabellos desordenados. Es posible que el objeto que mantuviese cogido con las manos fuese la cartela con la inscripción Verum et Falsum, tal como lo hemos hecho en la reconstrucción ideal que hemos realizado. (Figura 4) Puede que en la mano derecha llevase un ramillete de flores, pero lo que parece seguro es que lleva lo que puede ser un bastón. Esto se puede relacionar con la otra descripción, que de la misma figura hace Ripa:

LÓGICA. Mujer joven, vivaz y muy despierta que va vestida de blanco, sosteniendo un estoque con la diestra. [...] Y como es cosa que emplea y utiliza sutilísimos y variados modos de entender, se la pinta un estoque, que es el signo de la agudeza del ingenio (Ripa: II, 30).



Figura 5

En base a esta descripción se puede colegir que el atributo largo y cilíndrico pudiera ser el estoque a que hace referencia.

Pero aún hay más. La figura cubre su cabeza con un velo, con el cual recoge el cabello levemente. También el velo aparece en otra descripción de Ripa:

Mujer de velado rostro revestida de blanco. [...] Aparece velada la presente figura para mostrar la dificultad e imposibilidad de conocerla aun en sus primeros aspectos. [...] El color blanco de su vestido se pone así por su semejanza con la verdad (Ripa: II, 30).

La siguiente figura, (nº 11, ver Figura. 5) junto con la situada enfrente de ella, son las dos iconografías más extrañas de todo el palacio, y únicas en el Renacimiento jerezano. Representa una mujer joven, con el cabello recogido en la nuca con una adecilla. Viste un lujoso vestido con adornos de brocado en realce. En su mano derecha sujeta una flauta, en tanto que con la izquierda sostiene un libro o papel en el que no hay nada escrito, a pesar de tener marcadas varias líneas paralelas. Nada de lo expuesto haría esta figura especialmente llamativa si no fuera por el hecho de hallarse de espaldas.

Atendiendo a los atributos, libro y flauta, se puede pensar en una representación de la Música, habida cuenta que suele representarse con toda clase de instrumentos musicales. Sin embargo, también coincide con otras iconografías

similares, como la de Clío, musa de la Historia:

CLÍO. Representase a Clío en figura de doncella y coronada de laurel, sujetando una trompa con la diestra y con la siniestra un libro sobre el cual estará escrito claramente: Tucídides.

Recibe su nombre dicha Musa por la voz griega Cleo, que significa alabanza, o por deos, que significa gloria y celebración de las cosas; pues cuando canta lo hace por medio de la gloria que encuentran los poetas entre los hombres doctos, como dice Cornuto, o también por la gloria que reciben los hombres al ser por los Poetas celebrados (Ripa: II, 110).

Aunque en esta descripción no tiene la flauta como instrumento musical, sin embargo, esta aparece en otra posterior:

«Con una flauta, apareciendo a sus pies otros muchos instrumentos de viento» (Ripa: II, 117).

La última de las figuras de este lado, (nº 12) representa una mujer joven, velada, que sostiene en sus manos un crucifijo, al cual mira fijamente en actitud reverente. En la mano derecha, que mantiene cerrada, debía de tener originariamente un objeto, actualmente desaparecido. Con el dedo índice se está señalando el pecho. Se trata de la Fe Cristiana.

FE CRISTIANA. Mujer que aparece puesta en pie, sobre una peana, y revestida de blanco. Con la siniestra sostendrá una Cruz, y con la diestra un Cáliz.

Y como los dos principales extremos de nuestra fe, como dice San Pablo, son el creer en Cristo crucificado y el creer además en el Sacramento del Altar, por lo dicho se pinta con su Cruz y su Cáliz (Ripa: I, 400).

No parece que la figura que nos ocupa haya tenido en su mano un cáliz, ya que en ese caso sobresaldría por la parte inferior el pie, cosa que no sucede. Puede ser que, tal vez, se haya podido unir la iconografía de la Fe Cristiana, junto a la de la Fe Católica:

FE CATÓLICA. Mujer vestida de blanco que se apoya la diestra sobre el pecho, mientras sostiene un Cáliz con la siniestra mirándolo fijamente.

La mano que sostiene sobre el pecho muestra como en el interior de su corazón la viva y verdadera Fe se contiene, haciéndonos acreedores al premio por el hecho de poseerla (Ripa: I, 402).

Habida cuenta que la mano se halla cerrada, en ademán de coger un objeto, puede ser que fuera un corazón con una llama encendida, o simplemente una llama, tal como se expresa en otra de las iconografías de Ripa:

FE CATÓLICA. Mujer vestida de blanco, que lleva un yelmo que la cabeza le cubre. Sostendrá con la diestra un corazón, y una vela encendida... (Ripa: I, 404)

Similar a esta iconografía es la figura de la Religión:

RELIGIÓN. Mujer cuyo rostro está cubierto por largo y sutil velo, que aparece sosteniendo un Libro y una Cruz con la derecha, y una llama de fuego con la izquierda, poniéndose tras ella otra figura que representa un Elefante (Ripa: II, 260).

En la reconstrucción ideal que hemos realizado, (Figura 6) se ha intentado unir ambas iconografías, poniendo como atributo en la mano derecha una llama, en tanto que se señala el corazón con el dedo índice.

La primera de las figuras situadas en el lado oeste, (nº 14) se encuentra totalmente mutilada, pudiéndose apenas apreciar los elementos que constituyen sus atributos identificativos. Aunque el rostro se encuentra casi totalmente destrozado, podemos colegir que se trata de una mujer, por su joven y bello cuerpo. A la derecha de la figura se halla una larga flecha, en tanto que sobre el hombro, y sujeto con la mano derecha, están los restos de lo que probablemente fue un arco. A la izquierda se pueden apreciar los restos de un ramo de flores, que aunque no se puede apreciar con clari-



Figura 6

dad por las sucesivas encaladuras, parece tratarse de claveles. La túnica se ciñe con un estrecho cingulo.

El arco y las flechas son los atributos constantes e inconfundibles del Amor, el cual, representado como Cupido, siempre va armado con ellas.

Pintanle con aljaua y arco y saetas, por la significacion de Cupido, que es el amor o carnal desseo: hace llagas en el coraçon, porque el que ama ya no esta sano en sus pensamientos y desseos, como aquello desee que a la muerte de la virtud y honestidades traiga. [...] estas saetas con que Cupido heria, no eran todas de una manera, mas unas tenian la punta o hieiros de oro, otras de plomo, esto es porque los Gentiles dieron a Cupido poder de amar y de desamar, y que para cada cosa tuuiese saetas (Pérez de Moya: f. 167).

Aunque los atributos son los referidos al Amor, es evidente que no se trata del dios Cupido. El otro atributo que puede dar la clave, es el ramo de flores, que permite su identificación como la Esperanza.

ESPERANZA. En la medalla de Claudio, aparece pintada esta figura como mujer vestida de verde que lleva un lirio en una mano. La flor simboliza la Esperanza, pues ésta viene a ser como una aspiración a algún bien, como al contrario el temor consiste en una conmoción del ánimo por sospechar de algún mal. Así nosotros, viendo las flores, solemos esperar los frutos; los cuales luego, pasando algunos días, nos concede la naturaleza si no defrauda nuestras esperanzas. Téngase en cuenta, además, que si bien todas las flores alientan las Esperanzas en nuestros corazones, aún más lo hará el lirio, pues como flor más suave que

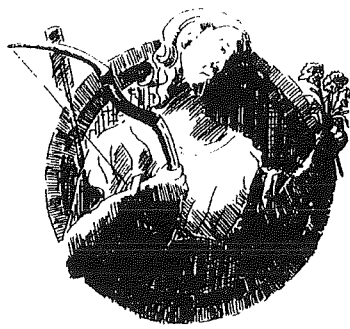


Figura 7

otra alguna aún mas las acrece y alimenta como dice Pierio, lib. LV (Ripa: I, 353).

A pesar de estar la cabeza de la figura en gran parte destruida, parece que el cabello no estuviera muy liso, sino que más bien da la sensación de que sobre la cabeza llevara algún objeto. Estos e podría relacionar con una variante de la Esperanza, que es la Esperanzade Amor

ESPERANZA DE AMOR. Mujer vestida de verde y coronada de flores, que lleva en el brazo un Amorcillo, mientras le da de mamar de sus pechos.

La corona de flores, por las mismas razones expuestas para el lirio en la otra figura, significa la Esperanza, pues se espera la aparición de los frutos que producen las flores (Ripa: I, 354).

Lo que se puede intuir que existía sobre la cabeza, era probablemente la corona de flores a la que hace referencia el texto.

A la vista de esta iconografía, puede ya entenderse la figura como la Esperanza de Amor. Al carecer del niño mamando, el artista, ante el temor de que la corona de flores no fuese suficiente para identificar la figura, la ha dotado de los instrumentos que tradicionalmente se han asimilado a la iconografía del Amor: el arco y la flecha.

Quedan por identificar las flores que forman el ramo. Ripa habla de lirios, pero aquí no parece tratarse de esta flor, sino que más bien parecen ser claveles. Al ser este el símbolo de los desposorios, está



Figura 8

haciendo referencia al amor matrimonial. No es solo la Esperanza de Amor, sino que este Amor es muy concreto. Se refiere al Amor conyugal. (Figura 7)

La siguiente figura, (nº 15, ver Figura 8) es prácticamente igual que la situada enfrente de ella, identificada como Música - Clío. Ambas representan la misma mujer, con idéntico traje, e iguales atributos. Tan sólo existe una única diferencia. En el papel sostenido por esta figura se puede apreciar claramente como está marcado un pentagrama, en el cual están escritas unas notas musicales. Al inicio del pentagrama se puede apreciar el círculo, símbolo del tiempo perfecto (Querol Gavaldá 52 –agradezco a la profesora doña Carmen Romero el haberme facilitado este dato–).

El hecho de que el papel se haya convertido en una partitura musical, relaciona la figura forzosamente con la música. Ya que la primera de las figuras se ha relacionado con la musa Clío, esta se puede identificar con la musa más directamente relacionada con la música: Euterpe.

EUTERPE. Hermosa jovencita que ha de llevar ceñida la cabeza con corona de muy diversas flores, sosteniendo con las manos algunos instrumentos de viento

Euterpe. Con una flauta, apareciendo a sus pies otros muchos instrumentos de viento (Ripa: II, 110 y 117),

Aunque la identificación de las figuras parece clara a la vista de los atributos



Figura 9

que ostentan, sin embargo, el hecho de intentar remarcar de una manera tan clara el tema de la música, y sobre todo el instrumento musical, la flauta, hace pensar en una interpretación más profunda de las figuras. Por otro lado, tampoco queda aclarado el hecho de que ambas figuras se hallen situadas de espaldas, no sólo al espectador, sino lo que es más importante, una a otra.

La flauta es atributo de otra alegoría totalmente distinta a las ya vistas, aunque también relacionada con la música: la Adulación. (Figura 9)

ADULACIÓN. Mujer vestida de artificioso y amplio ropaje, que ha de tocar el caramillo o la flauta. La acompaña un ciervo, dormido junto a sus pies. Así la pinta Ora Apolo, así como Piero Valeriano en el lib. VII de sus Jeroglíficos. Pues dicen algunos que el ciervo, acariciado por el sonido de la flauta, llega hasta a olvidarse de sí mismo, dejándose prender. Conforme a esto hemos realizado la presente imagen, en la que concuerdan la dulzura de las palabras con la melodía de los sonidos, así como la naturaleza del que gustoso se deja adular con el feliz instinto que es connatural al ciervo; el cual muestra además que es tímido y de ánimo débil, ya que gustoso presta oído a los aduladores (Ripa: I, 67).

Tal como indica Ripa, el origen de esta iconografía, tiene su origen en Horapolo, el cual muestra un ciervo, que pendiente de la música de un flautista, se deja engañar y cazar. (Figura 10)



Figura 10

Cómo expresan «hombre burlado por la adulación. Si quieren expresar «hombre burlado por la adulación», pintan un ciervo con un flautista. Pues este se caza cuando oye los dulces sonos de la siringa de los que tocan, de modo que es seducido por el placer (Horapolo:482).

Este puede ser el verdadero y último significado de estas enigmáticas figuras, las cuales se vuelven de espaldas, indicando su rechazo a la adulación, o al menos prevenir al espectador de los peligros de prestar oídos a la adulación.

La siguiente figura, (n°16) representa, como en el resto de los medallones, una mujer joven y bella, vestida con un sencillo traje. El único adorno que lleva es un medallón que pende de una fina cadena. Al igual que sucede con otras figuras, carece de atributos al haber sido destrozadas las manos. La izquierda se conserva, pero el instrumento que portaba ha desaparecido en gran parte. Atención especial merece el rostro de la figura, ya que parece tener la mirada perdida en algún punto, al tiempo que, con la boca semicerrada y los ojos entreabiertos parece estar interpretando una canción.

El objeto conservado en parte se trata de un compás abierto, que es sujetado por la mujer. Este instrumento es el atributo de la Geometría.



Figura 11

GEOMETRÍA. Mujer que lleva una plomada en una mano y un compás en la otra. Con la plomada se representan el movimiento, el tiempo y la gravedad de los cuerpos. Con el compás la línea, la superficie y la profundidad, en cuyas cosas consiste el general objeto de la Geometría.

Mujer que con la diestra ha de sostener un compás y con la siniestra un triángulo (Ripa: I, 460).

El instrumento que, previsiblemente, habría de llevar en la mano izquierda, es el triángulo, tal como se ha representado en la reconstrucción ideal que hemos realizado. (Figura 11)

Tan sólo queda por identificar la figura situada en el extremo (n° 17) Representa a una mujer joven y bella, aunque de aspecto serio y circunspecto. Se encuentra ataviada a la manera clásica. El cabello lo recoge con una diadema que le ciñe la frente. Aunque se halla en parte destruida, aún pueden identificarse parte de los atributos que portaba. Con el brazo derecho sostiene un libro. Sujetando además el mástil o vástago de un objeto que remata en forma circular. En la piedra se pueden observar una serie de orificio que indican que esto sólo sería el soporte sobre lo que estaría asentado el objeto propiamente dicho. El rostro de la figura recuerda claramente el de la Atenea Lemnia, lo cual hacer puede hacer pensar en relacionarla con la Filosofía, aunque la iconografía de ésta, aunque posible, no parece del todo coincidente.

FILOSOFÍA. Mujer joven y bella, en actitud pensativa. Va cubierta con un vestido desgarrado por diversos lugares, de modo que se vea aparecer por debajo su carne desnuda, conforme a aquel verso de Petrarca que ha pasado al dominio del vulgo, donde dice:

Povera, e nuda vai Filosofia (Ripa: I, 416).

A pesar de llevar un libro, no parece que el objeto alargado que sujeta, pueda tratarse de un cetro, debido a la forma circular en que remata. Más acorde con esta, parece la alegoría del Conocimiento:

CONOCIMIENTO. Mujer sentada que sostiene con la izquierda una antorcha encendida, viéndose junto a ella un libro abierto, mientras lo señala con el dedo índice de su derecha...

Dicha figura nos señala un libro abierto, porque gracias a él, leyéndolo u oyéndolo leer, es como adquirimos el conocimiento de toda clase de cosas (Ripa: I, 217).

Esta descripción coincide plenamente con el relieve, ya que la llama de la antorcha puede coincidir con la forma circular en que remata el mástil. Esta es la iconografía que hemos realizado en nuestra reconstrucción ideal. (Figura 12) La mano derecha, destrozada, y que parecería no llevar ningún objeto, se halla señalando el libro abierto con el dedo índice, tal como indica Ripa.

Por medio de la figura del Conocimiento, lo que se intenta simbolizar, no es tanto el conocimiento, sino la Sabiduría, de ahí que su rostro se identifique con el de la diosa Atenea. El mismo Ripa, identifica la figura de la diosa con la Sabiduría:

Es común opinión que los Antiguos, mediante la imagen de Minerva puesta junto a un olivo, pretendían representar la Sabiduría según la conocían (Ripa: II, 281).

ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Para tratar de buscar una unidad a tan diferentes figuras, hemos de intentar situarnos en el contexto histórico, social y político, en el que están realizadas. Su relación con el palacio y sobre todo con



Figura 12

el dueño de este, don Pedro Benavente.

Era este caballero de origen catalán, el cual después de participar en la conquista de las islas Canarias, donde consigue nombre y fortuna, se asienta definitivamente en Jerez. Aquí se casa y funda un linaje. Desempeña misiones en defensa del emperador, pasando incluso por encima del Concejo jerezano. Todo ello en busca de un poder social y una posición que gracias a sus hechos consigue. El palacio se levanta como «vínculo y mayoralazgo» del linaje por él fundado. La mansión es el símbolo visible de su creciente poder económico, social y político, al tiempo que, como no podía ser menos, exponente de su grandeza moral y humana, el escaparate que anuncie las prendas morales que adornan a este hombre.

Que la casa sea el retrato exterior y público del dueño, es cosa bien conocida, ya que según sea el palacio, así será su posición social. Uno de los retratos que mejor se acomodan a esta idea, lo ofrece Baltasar de Castiglione:

Este señor, demás de otras muchas cosas que hizo dinas de ser loadas, edificó en el áspero asiento de Urbino una casa (según opinión de muchos), la mas hermosa que en toda Italia se hallase, y así la forneció de toda cosa oportuna, que no casa, mas ciudad parecía, y no solamente de aquello que ordinariamente se usa, como de vajillas de plata, de aderezos de cámara, de tapicería muy rica, y de otras semejantes cosas la proveyó, mas por mayor ornamento la ennobleció de infinitos bultos de los antiguos de mármol y de bronce, de pinturas singularesísimas y de todas maneras de

instrumentos de música, y en todo ello no se pudiera hallar cosa común, sino escogida y muy ecelente (Castiglione:15 y ss.)

La casa, exponente del poder social y económico del señor, ha de estar ornada con todas aquellas virtudes con que él mismo quiere verse adornado. La casa es un trasunto del señor. El palacio adquiere un fin simbólico en sí mismo, tal como lo refleja Filarete en el *Tratado de Arquitectura* (Averlino, Libro IX) el cual trata de adornar el palacio con los hechos memorables del pasado, más la Voluntad y la Razón. Otro modelo literario, excelentemente descrito, que habla del carácter simbólico del palacio, lo encontramos en *Los siete libros de Diana*, de Jorge de Montemayor.

Dentro del palacio, el lugar más importante ha de ser el patio, en torno al cual giran todas las dependencias de la casa. El patio se constituye en el espejo que refleja la apariencia que del señor se quiere dar, a través del palacio (González de Zárate 1992:53).

Es habitual, como se ha visto, que en la decoración de la casa, el dueño haga representar aquellos personajes, con cuyas características se identifica de una manera especial. En esta ocasión, don Pedro no elige mas que alegorías, asimilándoles ¿en el siglo XVII? las figuras de Eneas y Dido, buscando un paralelismo con la pareja fundadora de la casa, con los cuales se asimilan.

¿Tienen realmente algo que ver unos con otros? Don Pedro, como el héroe troyano, ha de dejar su patria en busca de nueva posición y honores en tierra extraña. Será esta la que le de posición, y allí fundará vínculo y mayorazgo que habrá de perdurar a través de los siglos, del cual el palacio será expresión visible de la nueva familia. Eneas es el héroe virtuoso, que no duda en arriesgar la vida por salvar la de su padre Anquises. Su virtud es recompensada, al ser elegido por los dioses para la fundación

de un nuevo imperio.

Dido es la mujer amante, la esposa fiel, que prefiere la muerte al verse abandonada por su amante, que a vivir sin él. Eneas y Dido son la pareja perfecta, el paradigma de los buenos y amantes esposos:

En este punto, según dize San Isidoro, se han de considerar cinco cosas en el hombre para recibirle por marido. Virtud, Linage, Sesso, Hermosura, Riqueza. La que de estas mas atrahe para ser amado, es el buen sesso, y entendimiento. Estas quatro cosas primeras pone Virgilio, por las quales Dido amo a Eneas. Dize pues, S. Isidoro, que para buscar muger propia, han de considerar los hombres quatro cosas, y estas son las que mueven a amar la muger: Hermosura, Linage, Riqueza, y buenas Costumbres; pero mejor es buscar virtudes en la muger, que la hermosura, ò riquezas (El Tostado:V, 342).

Es evidente que el paralelismo con Eneas y Dido debía de ser asumido por don Pedro y su esposa, no dudando sus descendientes, o él mismo, en plasmarlo plásticamente cuando se elevó el palacio en el segundo cuerpo. Los esposos se consideraban revestidos, al igual que los héroes clásicos, de todas las virtudes de que habla san Isidoro.

Algo fundamental para el buen funcionamiento del matrimonio, es que la esposa sea semejante al marido en todo, tanto en linaje como en virtud. Mal Lara describe la que debe ser mujer ideal para el marido:

La buena muger, haze que el marido,
Que destruye su casa, se conserve,
Salvalo juntamente, y su familia,
Las mejores riquezas deste mundo,
Son hallar una buena en casamiento,
La muger generosa es armario,
De la virtud, y todo cuanto hay bueno,
El atado a las bodas no es mas libre,
Pero tiene un grandísimo provecho,
Que junto con muger buena, se aparta,
Del pecado que al hombre haze esclavo.
La muger de buen alma es la hazienda
Y posesion mas firme del marido.
Que si esta de algun modo mal apasionado,
De alguna enfermedad muy afligido,
Es la dulce muger dulce regalo,
Si anda, como deve, por su casa

Ablandando el enojo, la tristeza,
Del varon alegrandole su alma,
Le quita la pasion quando le sale,
Al medio del camino con abraços
(Mal Lara: III, 167v.).

Una buena mujer es, como se ve, condición imprescindible para que un gran hombre pueda llegar a serlo. El mismo Mal Lara da de nuevo la clave en este sentido:

El que posee buena muger, comienza mayorazgo, y cabe si tiene el favor, y la columna, y holganza. Una de las cosas que al hombre pueden suceder de mayor valor en esta vida, es la buena muger, pues que excede a toda la riqueza del mundo, y así se dize en el mismo libro del Ecclesiastés, capit. 7 (Mal Lara: III, 186).

Lo que se dice en el lado norte del patio, a todo aquel que penetra en el santuario que es la mansión de toda persona, es, mostrando los retratos de la pareja dueña de la casa, que ellos son la base del nuevo mayorazgo, y el espejo a seguir, en el cual están depositadas todas las virtudes con que se adornan, y que están representadas a lo largo del patio.

Que se trata del retrato de ambos esposos no debe dudarse, ya que esta era costumbre habitual, recogida por los tratadistas de la época (Averlino XXV, 386). Haciendo de nuevo hincapié en la iconografía de ambos esposos, don Pedro es representado como militar, aunque ataviado con toga. Se intenta dar la doble visión del personaje, como hombre público y privado, como esposo. Doña Beatriz, viste un sencillo traje. Los rostros de ambos esposos, que entrecruzan sus miradas, denotan una serena belleza, aún bajo el ademán enérgico de don Pedro, y la modesta mirada de su esposa.

La primera figura situada a la derecha de don Pedro es la Sabiduría, que bajo la iconografía del Conocimiento nos muestra los rasgos de la diosa Minerva:

por Minerva entendieron los antiguos la Sabiduría. [...] Dezir que nació Minerva sin

madre, significa que la sabiduría y razón no tiene parentesco con los carnales ayuntamientos, de los cuales no nace salvo cosas corporales y corruptibles; y la ciencia y razón es cosa incorruptible e incorporea. [...] Dedicáronle a Minerva la oliva, porque ella fue la primera que dio la industria de hazer azeite de las azeitunas; y porque todas las demás artes tienen necesidad deste licor, o para alumbrarse con él, o para gastarlo en el arte, por esto se dixo inventora de muchas artes (Pérez de Moya: III, 235 y ss.).

La figura representada en el relieve, sujeta la túnica con un cingulo, símbolo de la virginidad. Los tratadistas hacen mucho hincapié en resaltar el carácter virginal de la diosa: «*Peleó con Vulcano por defender su virginidad*» (Pérez de Moya: III, 235).

Que la Sabiduría, encarnada por Minerva, es la base de las demás virtudes, de la cual derivan, es algo que se repite en todos los emblemistas de la época. Armas y letras se asocian en la figura de la diosa, la cual se convierte en el símbolo del buen gobernante, tal como se puede ver en los Emblemas de Solórzano, donde bajo el mote *Armis & Litteris*, se está haciendo alusión a la idea del Buen Gobierno (González de Zárate 1987:79).

Situada enfrente de la Sabiduría, a la izquierda de los esposos, se encuentra la alegoría de la Justicia, la cual hay que verla en relación con la Sabiduría, a la que es equiparada por Platón. Ambas virtudes sólo pueden alcanzarse cuando se ha conseguido un alto grado de pureza espiritual:

Por tanto, si quieres creerme, convencidos de que nuestra alma es inmortal y capaz por su naturaleza de todos los bienes como de todos los males, marcharemos siempre por el camino que nos conduce a lo alto, y nos consagraremos con todas nuestras fuerzas a la practica de la justicia y de la sabiduría (Platón: X, 421)

La justicia es la más alta virtud que puede ostentar un buen gobernante, a la cual nada se puede equiparar, y su ca-

rencia supone la pérdida del carácter de buen gobernante:

-Y esa virtud, que unida a las demás asegura el bien del estado, ¿no es la justicia?

-Seguramente, no es otra cosa...

-De donde se sigue que cada uno de los órdenes del estado, el de los mercenarios, el de los guerreros y el de los magistrados, se mantiene en los límites de su oficio y no los traspasa, esto debe ser lo contrario de la injusticia; es decir, la justicia, y lo que hace que una república sea justa (Platón: IV, 168).

La Justicia, como la virtud más necesaria para un buen gobernante la volvemos a encontrar en diversos tratadistas, como Filarete (Averlino: XX, 343).

Junto a la Justicia se encuentra la Lógica. Es evidente la relación que existe entre una y otra, ya que la Lógica es imprescindible para la aplicación de la Justicia, estando relacionada con la Sabiduría, ya que gracias a esta ciencia, el buen gobernante es capaz de discernir lo verdadero de lo falso. *Verum et Falsum*, tal como indica la cartela que porta en sus manos y que parece mostrar a la Justicia, hacia la cual vuelve la mirada. Hay que recordar que entre los atributos que lleva esta alegoría, figura la serpiente, como símbolo de la prudencia.

Frente a la Lógica, se encuentra la Geometría, relacionada con la que se encuentra a su lado, la Sabiduría. Con ella tiene la misión de elevar el alma a lo más alto.

-¿Cual es? ¿Será la Geometría?

-La misma.

-Es evidente que nos conviene, por lo menos en cuanto tiene relación con las operaciones de la guerra; porque en condiciones iguales un geómetra podrá mejor que ningún otro sentar unos reales, tomar plazas fuertes, concentrar o desplegar un ejército, y hacer que ejecute todas las evoluciones que están en uso en una acción o en una marcha...

-Por consiguiente, la geometría atrae el alma hacia la verdad, forma en ella el espíritu filosófico, obligándola a dirigir a lo alto sus miradas, en lugar de abatirlas, como suele hacerse, sobre las cosas de este mundo (Platón: VII, 290).

Para Borja, es asimismo la Geometría una virtud fundamental, ya que el geómetra busca el centro, huyendo de los extremos, así el sabio, apartándose de los extremos, encuentra la virtud en el centro (Borja: Emblema 25).

Las dos figuras siguientes, son las que, vueltas de espaldas al espectador, parecen tener el mismo o similar significado en ambos lados. Aunque las hemos identificado como Clío y Euterpe, no pueden ser separadas de la idea de música que está implícita debido al instrumento musical que portan ambas. La música simboliza la perfección, la armonía. Es algo totalmente imprescindible, tanto para el guerrero como para el magistrado, o para cualquier persona que quiera educar su alma y su espíritu.

También me acuerdo que Platón y Aristóteles quieren que el mancebo, para criarse bien, sea instruido en la música y prueban con infinitas razones la fuerza della en nosotros ser muy grande, y tener todos los que quieren salir singulares hombres necesitan por muchas causas de aprendella desde niños, no solo por aquella dulzura de son que nos da en los oídos, mas aun por ser ella bastante a hacer en nosotros un nuevo habito bueno, y una costumbre que se endereza derechamente a la virtud y hace nuestros corazones mas dispuestos a estar mas sosegados y contentos, así como los ejercicios corporales hacen ser el cuerpo mas recio y mas suelto (Castiglione: I, X, 69).

La misma idea se encuentra en Platón:

-¿No es por esta misma razón, mi querido Glaucón, la música la parte principal de la educación, porque insinuándose desde muy temprano en el alma, el número y la armonía se apoderan de ella, y consiguen que la gracia y lo bello entren como un resultado necesario en ella, siempre que se de esta parte de educación como conviene darla, puesto que sucede todo lo contrario, cuando se la desatiende? Y también, porque educado un joven, cual conviene, en la música, advertirá con la mayor exactitud lo que haya de imperfecto y de defectuoso en las obras de la naturaleza y del arte, y experimentará a la vista una impresión justa y penosa; alabaré por la misma razón con entusiasmo la belleza que observe, le dará entrada en su alma, se alimentará con ella, y se

formará por este medio en la virtud; mientras que en el caso opuesto mirará con desprecio y con una aversión natural lo que encuentre de vicioso; y como esto sucederá desde la edad mas tierna, antes de que le ilumine la luz de la razón, apenas haya esta aparecido, invadirá su alma, y él se unirá con ella mediante la relación secreta que la música habrá creado de antemano entre la razón y él. He aquí, a mi parecer, las ventajas que se buscan al educar a los niños en la música...

De la misma manera, en nombre de los dioses inmortales, ¿no podré decir que nunca seremos nosotros, ni serán los guerreros que nos proponemos formar, excelentes músicos, si no nos familiarizamos con la idea de la templanza, de la fuerza, de la generosidad, de la grandeza de alma y demás virtudes, hermanas de estas, que se nos presentan en mil objetos diferentes (Platón: III, 130).

Este párrafo de Platón puede proporcionar una idea de la importancia que en la educación del espíritu, para, a través de lo bello, poder alcanzar a Dios. Sin ella, según Ripa, es imposible comprender la perfección (Ripa II, 119 y ss.). La misma idea aparece en Horapolo (383).

No hay que olvidar, sin embargo, el otro significado que puede tener la música. Debido a la idea de perfección a que alude, se puede entender con ella la idea de adulación. Tal como se ha visto anteriormente, el ciervo, al oír la música, queda tan absolutamente encantado con su sonido, que el cazador puede tranquilamente apresarle sin ningún peligro. «*Se dexa llevar tanto con la suavidad de los ecos desta flauta, que se enagena del sentir, y le pueden coger los pastores facilmente*» si esto hace el animal, siendo tan «*montaraz y bruto*» ¿que no harán las «*blandas caricias de una lissonja*» en los principales hombres, príncipes, gobernadores y prelados? (Roig Condomina: 171).

La idea de adulación, simbolizada por la flauta, no puede separarse de estas dos figuras, a pesar de representar las musas Clío y Euterpe.

Las últimas dos figuras de estos lados son la Fe Cristiana, y la Esperanza de Amor. La primera de ellas no tiene mucho que comentar, tan sólo la identi-

ficación que se realiza entre Fe Cristiana y la Religión.

La Esperanza de Amor es bastante mas curiosa, ya que unifica en una sola figura, varias iconografías diferentes.

Situados frente a los retratos de los dueños de la casa, se encuentran las alegorías de la Prudencia, y la Templanza. Estas dos virtudes son sumamente importantes para todos los hombre. Si la Prudencia es necesaria para todos, para el gobernante esta virtud ha de ser de todo punto imprescindible.

-La prudencia reina en nuestro estado, porque el buen consejo reina en él: ¿no es así?

-Sí [...]

-Por consiguiente, todo estado, organizado naturalmente, debe su prudencia a la ciencia que reside en la mas pequeña parte del mismo; es decir, en aquellos que están a la cabeza y que mandan. Y al parecer, la naturaleza produce en mucho menos número los hombres a quienes toca consagrarse a esta ciencia; ciencia que es, entre todas las demás, la única que merece el nombre de prudencia (Platón IV, 160 y ss.).

Lipsio, ya en la primera pagina de su libro dice: «*Doyle (al príncipe) dos adalides, o guías: la Prudencia y la virtud*» (Lipsio: I, 1).

Desarrollando posteriormente estas ideas:

Toda virtud consiste en eleccion y medio; pero esto no puede ser sin la prudencia: luego tampoco sin ella la virtud: Y como los arquitectos jamás acabaran bien ninguna obra sin regla nivel y compás, tanmpoco nosotros sin esta esquadra y guía. Quierola definir. Un conocimiento y discreccion de las cosas, que ansi en publico como en particular, se han de huyr o dessear: Dixe conocimiento porque ella lo ve todo, y ansi es llamada con mucha razon, «*ojo del alma*». Añadi discreccion, porque haze elección de las cosas, diferenciando con juyzios, las virtuosas de las que no lo son, y las utiles de las dañosas. Tambien engeri ansi en publico como en particular, porque su especie es como de dos maneras, domestica y civil (Lipsio: I, 15).

Esta prudencia no sólo es necesaria para el buen gobierno, sino que es necesario tenerla para uno mismo:

Trata que la propia y particular prudencia, que ha de tener el Príncipe, no se puede fácilmente comprender, ni limitar con preceptos: por ser muy tendida, incierta y escondida (Lipsio: IV, 72 y ss.).

La otra gran virtud, que se sitúa junto a la Prudencia, es la Templanza. De nuevo es Platón el que nos da la mejor de las definiciones posibles:

-La templanza no es otra cosa que un cierto orden, un freno que el hombre pone a sus placeres y a sus pasiones (Platón: IV, 164 y ss.).

-¿No debemos también desarrollar en nuestros jóvenes la templanza?

-Seguramente

-¿No son los principales efectos de la templanza hacernos sumisos para con los que mandan, y dueños de nosotros mismos en todo lo relativo a comer y beber y en los placeres de los sentidos?

-Si, así me lo parece (Platón: III, 110).

Para hacernos una idea de la importancia que los tratadistas conceden a la Templanza, sólo citar el hecho de que Otto Vaenius, entre otros muchos, dedica en su libro *Theatro Moral de la Vida Humana*, hasta diez emblemas a esta virtud, relacionándola con los distintos aspectos de la vida humana, e indicando los peligros de no poseerla (Vaenius Emblemas 31-40).

Para comprender el programa iconográfico, se ha de ver como don Pedro encarna el ideal del buen gobernante. Es el hombre público, el consejero del Emperador, el guerrero que llega a pagar a los soldados de su propio bolsillo con el fin de salvaguardar los territorios de su señor.

¿Cuáles son las cualidades que ha de tener un buen gobernante como él?. Ha de ser ante todo un filósofo, haber sido educado en la música y la gimnasia, y tiene que haber logrado un acuerdo entre ambas. No debe ejercer el gobierno de la república un hombre joven e inexperto, sino que el gobernante no debe de llegar a serlo antes de los 50

años, cuando ya ha adquirido experiencia, tras haber ejercido todos los cargos y funciones propias de su edad (Platón: VII, 307). Don Pedro no sólo es gobernante, sino que sobre todo es el guerrero al servicio de su rey. El guerrero es necesario para la guarda de la República. Al igual que el buen gobernante, ha de poseer una educación que no sólo se base en la fuerza, sino que junto a esta ha de estar en posesión de conocimientos, y sobre todo de la Filosofía. Los héroes míticos son el modelo a seguir, el ideal que conviene imitar:

-Si nos atenemos pues al primer reglamento, según el cual nuestros guerreros, libres de toda ocupación, deben consagrarse únicamente a conservar y defender la libertad del estado por todos los medios propios a este efecto, no les conviene hacer ni imitar ninguna otra cosa; o si imitan algo, que sea en buena hora lo que puede conducirles a su fin, es decir, el valor, la templanza, la santidad, la grandeza de alma y las demás virtudes; pero que no imiten nada que sea bajo y vergonzoso, no sea que se hagan tales como lo que imitan. ¿No has observado que la imitación, cuando se contrae el hábito desde la juventud, trasciende las costumbres, se convierte en una segunda naturaleza, y poco a poco se toma el tono, el gesto y el carácter de aquellos a quienes se imita? (Platón: III, 120-1).

Está claro por qué se pensó en Eneas como ejemplo a imitar, aunque resulta más difícil de entender el por qué de situar junto a él la figura de Dido:

Es conocida la tendencia humanista de hacer prevalecer la vida activa sobre la contemplativa y por consiguiente la preeminencia de la vida conyugal, de ahí que la presencia de parejas famosas fuese un recurso de general utilización (Morales:92)

Por su parte Platón, también les otorga un papel en el gobierno del Estado a las mujeres:

Por consiguiente, las mujeres de nuestros guerreros deberán abandonar sus trajes, puesto que la virtud ocupará su lugar. Participarán con sus maridos de los trabajos de la guerra y de todos los que exija la guarda del estado, sin ocuparse de otra cosa. Solo se tendrá en cuen-

ta la debilidad de su sexo, al señalar las cargas que deban imponérseles (Platón: V, 198).

La mujer debe estar siempre junto al marido en el gobierno del Estado. Al mismo tiempo que, como dice Platón, de los grandes personajes a los que imitamos, debemos de copiar sus grandes hechos, no aquellos que pueden resultar mezquinos o perjudiciales. Hay que imitar la virtud, no el vicio. De Dido interesa, sobre todo, el aspecto positivo que representa, el amor inmenso con el que amó a Eneas, pero no se ha de imitar el amor irracional que le llevó al suicidio y la desesperación.

El hombre debe cultivar todas aquellas ciencias y virtudes que le ayuden a elevarse su alma:

El alma entera, volviendo al régimen del principio mejor, se eleva mediante la adquisición de la templanza, de la justicia y de la prudencia a un estado tanto mas superior al del cuerpo, que adquiriría también fuerza, belleza y salud, cuanto que el alma misma está muy por encima del cuerpo.

-Es cierto.

-Por consiguiente, todo hombre sensato dirigirá todas sus acciones a este mismo fin. En primer lugar, cultivará y estimará por cima de todas las ciencias propias para perfeccionar su alma, despreciando todas aquellas que no producen el mismo efecto (Platón: IX, 379-80).

En estas frases de Platón puede estar la clave del programa. El hombre sensato, no sólo el gobernante, sino todo hombre, debe cultivar y estudiar todas aquellas ciencias que le sirvan para elevar su alma, pero, por el contrario, debe rechazar todas aquellas que le puedan impedir alcanzar este fin.

Para comprender el programa iconográfico se ha de ver como están situadas las figuras. (Ilust. 1) En el ala norte, la cabecera, están situados los retratos de los dueños de la casa, a los que posteriormente se sumaron las efigies de los ejemplos a imitar. A uno y otro lado de la pareja, se colocan las virtudes inherentes al buen gobernante, así como al

guerrero: la Sabiduría y la Justicia, la Lógica y la Geometría. La aparición de Clío, la musa de la Historia, parece totalmente lógica. don Pedro es un gran estadista. Sus hechos, tanto de armas como políticos tienen la suficiente grandeza como para ser dignos de pasar a formar parte de la historia. Clío ha de ser la encargada de hacer que la memoria de don Pedro sea imperecedera.

Euterpe, es la diosa de la Música, de la perfección. Con ella se simboliza la perfección que encarna el dueño de la casa. Mas, no hay que olvidar que al mismo tiempo, la flauta es el símbolo de la adulación. Al igual que al ciervo, la adulación puede hacernos olvidar nuestro norte y caer en las redes del cazador, es decir del pecado. La música, la perfección, puede hacer caer en el pecado de orgullo. Contra este pecado, los dueños de la casa tienen enfrente de sí, las virtudes que han de evitar que caigan en él: la Prudencia y la Templanza. Estas virtudes actúan como el espejo en el que han de mirarse y que les devuelve la imagen real de sí mismos. Una imagen de pecadores, y como tales sujetos a las debilidades del ser humano.

La Prudencia, que además de sus atributos habituales lleva el freno, como recordatorio del cuidado que se ha de tener cuando el orgullo se desboca y es preciso recordarle que el único ser perfecto es Dios.

Junto a la Prudencia, se sitúa la Templanza. Mediante la alegoría de los dos vasos, mezclando el agua y el vino, recuerda que en el término medio se encuentra la virtud. Es curioso como, además de los atributos habituales, la Templanza se adorne con un casco en el cual, mediante la representación de la pantera y la serpiente, se halla representada una psicomachia. La serpiente fue la encargada de tentar a Adán y Eva. El pecado que estos cometen, no es sólo el de desobediencia, sino, sobre todo, el de orgullo. Es determinante en esta icono-

grafía el hecho de que la serpiente se encuentre precisamente sobre los oídos. De esta manera, se está haciendo alusión al pecado de orgullo, en el cual se puede caer haciendo caso a las voces aduladoras, que como cantos de sirenas, hacen perder el camino recto, el camino de la virtud.

Reconvenidos por las imágenes que tienen frente así: la Prudencia y la Templanza, las musas se dan la espalda entre sí, haciendo caso omiso a la adulación. Los dueños de la casa, superado el peligro que supone el orgullo de creerse perfecto, vuelven sus ojos en dirección opuesta. No hay más que ver los retratos de don Pedro y su esposa, dotados de una gran calma y serenidad tienen cada uno fija su mirada en el otro.

Las dos imágenes restantes proporcionan la explicación para esta calma que los salva del pecado: la Fe y el Amor. Sus vidas están encaminadas hacia el amor a Dios y al amor conyugal.

El Amor está simbolizado por la figura que representa la Esperanza de Amor. Su iconografía llama la atención. El atributo que ostenta es el arco y la flecha. Una única flecha, junto a un ramo de claveles, símbolo del matrimonio, del amor conyugal. La mujer va ceñida con un cinturón, símbolo de la castidad. Es la alegoría, por tanto, de un amor casto y puro, tal como lo concibe Platón:

-¿Conoces un placer mas grande y más vivo que el amor sensual?

-No; ni tampoco otro mas furioso.

-Por el contrario, el amor ajustado a la razón es un amor sabio y arreglado a lo bello y a lo honesto.

-Es cierto.

-Luego no debe dejarse que se una a este amor razonable nada que sea furioso ni disoluto.

-No.

-Luego el placer sensual no puede admitirse, y los que se aman con un amor racional deben rechazarle absolutamente (Platón: III, 130).

Platón lo deja perfectamente explicado. Esa es precisamente la idea que se quiere transmitir mediante la Esperanza de Amor. El vicio que se opone a la Esperanza es precisamente el de la Desesperación, cuya representación es una mujer que aparece matándose a sí misma. (lo mismo que hace Dido cuando Eneas se aleja de su lado)

El programa representado en este patio está imbuido de un hondo sentido humanístico. Todo el programa está impregnado de la filosofía platónica, más concretamente del arte de gobernar, expresado en su libro *La República*. En él se expresan las virtudes que debe de poseer todo buen gobernante, y cual debe ser el fin sus vidas. Lo aquí expresado en una lección profunda. Lo importante no es ser un buen gobernante, sino ser un buen cristiano y un buen esposo. O mas bien, para ser un buen gobernante, antes se ha de ser un buen cristiano y un buen esposo.

No se conoce el autor del programa, pero dado el carácter erudito del dueño de la casa, que pertenecía a los más selectos círculos humanistas, es de suponer que el programa estuviera ideado por el propio don Pedro. Esta idea viene corroborada por el hecho de la capilla funeraria que don Pedro manda fundar en la vecina iglesia de San Lucas. La muerte le sorprende antes de que pueda ver realizada su obra. Será su esposa y su hijo los encargados de finalizarla, pero ya nada es igual. Estos optan por abaratar su costo. De trazas muy simples carece por completo de iconografía, e incluso de ornamentación. Esto induce a pensar que el fundador fue el mentor del programa iconográfico, cargado de humanismo y belleza. Sus sucesores, abandonando las inquietudes de don Pedro, optan por la solución más fácil y barata, de una llamativa pobreza cultural si se compara con el palacio, realizado tan sólo unos años antes... en vida del Comendador don Pedro Benavente Cabeza de Vaca.

BIBLIOGRAFÍA

- Averlino, Antonio (Filarete). *Tratado de Arquitectura*, Vitoria: Ephialte, 1990. Ed. de Pilar Pedraza.
- Borja, Juan de. *Empresas Morales*. (Bruselas, 1680). Madrid: F.U.E., 1981. Ed. facsímil a cargo de Carmen Bravo-Villasante.
- Castiglione, Baltasar de. *El Cortesano*. (Trad. de Juan Boscán, 1534). Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- El Fisiólogo*. Buenos Aires: eudeba, 1971. Ed. de Nilda Guglielmi.
- El Tostado sobre Eusebio. *Mineral de Letras Divinas y Humanas*. Madrid, 1677.
- González de Zárate, Jesús María. *Arquitectura e iconografía en la Universidad de Oñate*. Pamplona: Sendoa, 1992.
- González de Zárate, Jesús María. *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solorzano*. Madrid: Ediciones Tuero, 1987.
- Horapolo. *Hieroglyphica*. Madrid: Akal, 1991. Ed. de J. M. González de Zárate.
- Lipsio, Iusto. *Los seys libros de las políticas o doctrina civil de Iusto Lipsio, que sirven para el gobierno del Reyno o Principado*. Madrid, 1604.
- Mal Lara, Iván de. *La Filosofía Vulgar*. Madrid, 1619.
- Montemayor, Jorge de. *Los siete Libros de Diana*. Madrid: Editora Nacional., 1976. Ed. de Enrique Moreno Báez.
- Morales, Alfredo J. *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, 1981.
- Pérez de Moya, Ioan. *Philosophia secreta*. Çaragoça, 1599.
- Platón. *La República o el Estado*, Madrid: EDAF, 1981. Ed. de Carlos García Gual.
- Querol Gavaldá, Miguel. *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Ríos Martínez, Esperanza de los. «Arquitectura civil jerezana en el siglo XVI». *Páginas*, 6 (Enero-marzo 1991). Jerez.
- Ripa, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 1987.
- Roig Condomina, Vicente M^a. *Las Empresas vivas de Fray Andres Ferrer de Valdecebro*, Valencia, 1989.
- Sancho, Hipólito. «Cádiz y la piratería turco-berberisca en el siglo XVI». *Archivo de Estudios Africanos*. VI, 26 (1953).
- Vaenius, Otto. *Theatro Moral de la Vida Humana en cien Emblemas*. Bruselas, 1677.

EMPRESAS LATINAS DE SEBASTIANO BAGOLINO AL PRÍNCIPE MONCATA (1596)

M^a del Mar Agudo Romeo - Juan Fco. Esteban Lorente
Universidad de Zaragoza¹

I.- INTRODUCCIÓN.

Vamos a presentar una parte de la obra del escritor siciliano Sebastiano Bagolino titulada *Il Moncata*, que se encuentra en un manuscrito de la Biblioteca Comunale de Palermo², con la signatura 2Qq B 25 (Bagolino:1596), que tiene una antigua y rarísima edición realizada en Alcamo, 1887, por Francisco Mirabella (Bagolino:1887).

II. SEBASTIANO BAGOLINO.

Sebastiano Bagolino, nacido en Alcamo (cerca de Palermo) el 25-III-1562 y bautizado tres días después, muere en su ciudad natal el 27-VII-1604. Hijo del pintor Leonardo Bagolino, además de escritor, especialmente poeta que es lo que él se consideraba, fue dibujante y músico. Se casó en Alcamo en 1592 con Francesca Battiata de la que se conserva un largo poema latino en dísticos elegíacos —que se halla en otro manuscrito de la Biblioteca Comunale de Palermo— dedicado a su marido con motivo de su estancia en Agrigento, cuando traducía al latín los versos españoles del obispo

Juan Horozco Covarrubias. En *Il Moncata* da una serie de noticias biográficas sobre su permanencia durante un año en dicha ciudad de Agrigento y cita expresamente alguno de los emblemas de la obra de Juan de Horozco Covarrubias, *Emblemata moralia*, (Horozco Covarrubias:1601a), cuya publicación, juntamente con *Sacra symbola* (Horozco Covarrubias:1601b), constituye el objeto de nuestro Proyecto de Investigación. Estas dos publicaciones del obispo de Agrigento contienen 300 emblemas, formados por un grabadito seguido de versos latinos y versos castellanos y una pequeña explicación en prosa latina. Los versos latinos del libro *Emblemata moralia* son la versión latina realizada por Bagolino sobre los versos castellanos que le preparó el obispo. Esta edición de Agrigento es casi desconocida, pues son pocos los ejemplares que se conservan; conocemos la existencia de uno en la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza, otro en Murcia (gracias a la indicación de la profesora Reyes Escalera), y un ejemplar más en la biblioteca Stirling Maxwell Collection de Glas-

¹ Este trabajo se enmarca en un Proyecto de Investigación subvencionado por la Universidad de Zaragoza, dirigido por Juan F. Esteban Lorente (Historia del Arte), en el que participan M^a del Mar Agudo Romeo y Alfredo Encuentra Ortega (Filología Latina), Fernando Sanz Ferreruela, Luis Lavilla Cerdán (Historia del Arte) y Christian Bouzy (Literatura Hispánica, Univ. Blas Pascal, Clermont Ferrand).

² Estudiamos éste y otros manuscritos de S. Bagolino en un viaje de estudio realizado en abril-mayo del 2001 con una subvención del Programa Europa de Estancias de Investigación en el extranjero de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza.

gow; de los *Sacra symbola* tenemos localizados tres ejemplares: en las bibliotecas de la Universidad de Valencia, de la Academia de la Historia de Madrid y del Obispado de Zamora.

De la vida y trabajo de Sebastiano Bagolino se ocupó entre 1876 y 1911 Francisco Mirabella (Mirabella, 1876, 1882, 1909-11; y Bagolino 1887) pero, aunque publicó parte de su obra, incluida una versión propia en italiano de nueve poemas latinos de carácter amoroso, una gran parte de ella permanece casi desconocida en diversos manuscritos de la Biblioteca Comunale de Palermo y en los emblemas de Juan de Horozco.

III. *IL MONCATA*.

Il Moncata di Seb. Bagolino alcamese Scritto da sua propia mano à giorni 7 d'8bre 1596, es un manuscrito redactado en italiano en el que también aparecen el latín y el español, y donde alterna la prosa y la poesía, junto con el dibujo. Tiene forma de libro, como un previo de imprenta. Está escrito en forma de diálogo entre Bagolino y su tío materno Luigi Tabone; fingen una larga conversación que tiene lugar en el propio «museo» de Bagolino en Alcamo.

El personaje que da título a la obra y es protagonista de las «empresas», es don Francisco Moncada, príncipe de Aderno (+1591), a cuyo servicio estuvo Bagolino. Mientras dialogan el poeta y su tío materno, éste último va buscando una serie de dibujos del «museo» de Bagolino y éste presenta el poema latino correspondiente. Entre los dos interlocutores se explican los asuntos de los dibujos y se realizan unos excursos sobre diversos temas. Entre ellos queremos destacar unas exposiciones sobre la casa de los Moncada, unos comentarios sobre el obispo Horozco y sus emble-

mas y el concepto de emblemática.

En relación con la emblemática, Bagolino alaba a unos autores y critica a otros, no haciendo más abundante explicación sobre la misma por remitir a un tratado que tenía escrito, *De ratione emblematum*, hoy desconocido (Bagolino 1596: f. 82, y Bagolino 1887:52). Para nuestro autor un emblema es una composición a la vez pictórica y poética, y la unión de estos dos elementos la ve plasmada en el libro de emblemas de Bautista Anulo *Picta Poesis* (Aneau:1552a, Aneau:1552b)³. Tanto dibujo como poesía deben ser concordantes y deben serlo además con la intención moral que se quiere expresar. El emblema es una advertencia ética o moral para el bien vivir, de carácter general. Bagolino no da importancia al mote, pero sí a la concordancia dibujo, epigrama e intención moralizante.

Sobre la pintura, además de advertir que esté de acuerdo con la intención del autor, considera que no ha de ser confusa, alabando en este aspecto a Horozco, al estimar que las pinturas de sus emblemas las ha hecho con mucho juicio, lo contrario, según su opinión, de lo que ocurre con los emblemas de Achilles Bocchio (Bocchius 1555: II, 58), comparando la que ambos realizan sobre el tema de la decisión de Cambises sobre el juez injusto, en el que Horozco (1604: II, 23) únicamente pinta una silla donde está extendida la piel del juez, frente a Bocchio con una composición mucho más compleja, con un gran número de personajes.

La forma del epigrama también la considera importante; prefiere dísticos elegíacos y composiciones breves, con expresión sencilla. Le gustan los emblemas de seis u ocho versos, sin que le desagraden los formados por dos, cuatro, diez o doce; si superan ese número lo considera un error, y esto piensa que

³ En el prólogo expresa que las figuras y la palabra sean entre sí lo más adecuadas posible, a fin de que las imágenes veladas y mudas cobren luz y vida.

lo tuvo muy en cuenta Alciato y no tanto Bocchio. Porque los versos elegíacos se retienen más fácilmente en la memoria y son los que Juan de Horozco prefiere, son los que él utiliza en las versiones latinas que hace de los versos castellanos del obispo, aunque él se hubiese servido en alguna ocasión o bien del asclepiadeo o bien del falecio.

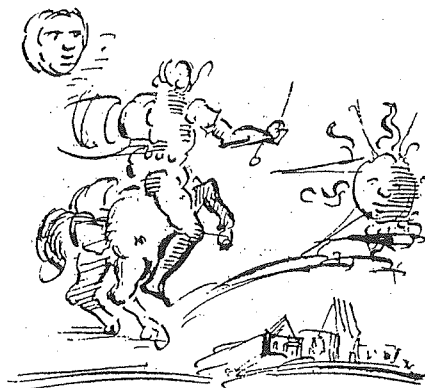
IV. EMPRESAS.

Bagolino al referirse a las composiciones pictórico-poéticas que aparecen en su libro, sólo habla de dibujos y de epigramas, salvo en una ocasión, la nº 8, que la llama emblema. Por estar destinadas al Príncipe Moncada y celebrar hechos concretos, nosotros las hemos llamado empresas que es el nombre que en esos momentos podían haber recibido⁴. Cada una de ellas se compone de un dibujo y de un epigrama escrito en latín, con una excepción en que habla de elegía y no de epigrama; estos dos elementos van acompañados de un comentario que con frecuencia trata sobre el motivo que ocasionó el dibujo y el epigrama. Los versos, a veces, los relaciona con los de otros escritores.

A continuación presentamos los dibujos con sus respectivos versos, así como un resumen del comentario que sobre ellos aparece en el manuscrito.

Según explica Bagolino en el año 1590, siendo virrey de Sicilia el Conde Alba de Lista, quiso ver toda la milicia siciliana, como si estuviera preparada contra el enemigo. Fue elegido jefe Francisco Moncada que se encontraba en Caltanissetta, el cual había tenido antes este cargo. Un día apareció a ca-

1ª (Bagolino 1596: f. 13v. y ss.; Bagolino 1887: 9 y ss.)



Exierat rutilis Moncata superbus in armis
Impositus dorso quadrupedantis equi.
Gestantem in galea Phorcinidos ora Medusae
Viderunt homines, et stupuere Dii.
Cumque ferox iuuenis belli simulacra cieret,
Phoebus in oceanum praecipitavit equos.
Praecipitavit equos, quia de rutilantibus armis
Lumina cernebat lucidiora suis.
Parte alia toto gauisa est aethere Luna,
Et si non mater facta fuisset amans.⁵

ballo, vestido de armas blancas y con la espada iba fingiendo un asunto de guerra. Esto ocurrió cuando la luna llena salió y el sol estaba en el ocaso. Bagolino tomo nota de este suceso pues le sorprendió.

La cimera del casco de Moncada estaba adornada por la cabeza de Medusa a la que llama *Phorcinidos*, porque era hija de Forco y así la llama Lucano en la *Farsalia* (IX, 626 y ss.) y Ovidio en las *Metamorfosis* (IV, 775). Bagolino le coloca la Medusa y no otra cosa como una quimera, una esfinge o un león, porque los poetas como los pintores pueden inventar maravillas, y por eso le puso la Medusa aún cuando en aquel momento

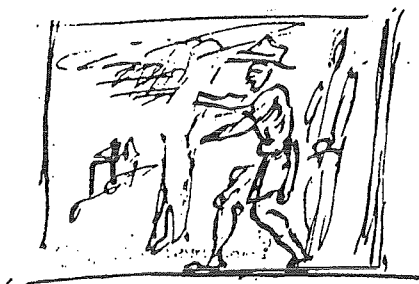
⁴ Estas composiciones de Bagolino no entran dentro de la teoría de la época, si las llamamos «empresas» es en el sentido amplio en el que a juicio de Horozco se hacían otras similares, con versos, para fiestas, regocijos y pasatiempo (Horozco 1604 I, 16 y 18).

⁵ Había salido el magnífico Moncada con sus rutilantes armas, / montado sobre el lomo de un galopante caballo. / Llevando en el casco la cabeza de Medusa, hija de Forco, / le vieron los hombres y con asombro le miraron los dioses. / Y como joven impetuoso hiciese un simulacro de guerra, / Febo precipitó al oceano sus caballos. / Precipitó sus caballos porque de las rutilantes armas / salían unas luces más brillantes que las suyas. / En la otra parte con todo el éter se alegró la Luna, / y si no hubiera sido su madre, se hubiese hecho su amante.

no hubiera sido así. Fabricó el casco con su ingenio al igual que Virgilio el escudo de Turno (*Eneida* VII). La Medusa de la cimera porque el Moncada era de tan bello aspecto que el que le veía se volvía estúpido, de la misma manera que la Medusa convertía en mármol al que la contemplaba, como dice Ovidio en *Ibis* (v. 553). El verso *Viderunt...* está inspirado en Sereno donde dice: *Fuerint puellae unius pulchritudinis, quas cum uidissent adolescentes stupore torpebant* (Se conoce por la mención de Servio en su comentario a la *Eneida* VI, 289, sobre las Gorgonas).

Con el verso: *Cumque ferox...* quiso alabar la fuerza y belleza del Moncada. Asimismo, con el verso *Et si non mater facta fuisset amans*, también destaca su belleza, a la vez que usa la Luna como evocación de la madre de Francisco Moncada, María de Luna, que vuelve a estar presente en la empresa 11^a.

2^a (Bagolino 1596: f. 24 v. y ss.; Bagolino 1887: 18 y ss.)



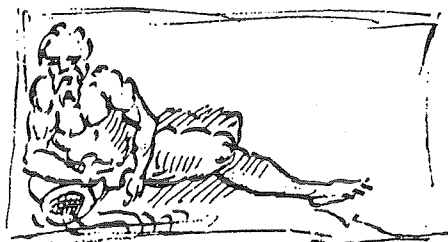
Quis scit an hos foetus carpat felicior heres?
Hei mihi! Plutonem flectere nemo potest.
Huic quamvis facias flectendi causa hecatombem,
Flebilis obscuras umbra subibis aquas.
Dum licet, indulge genio et bona caecuba posce,
Bellaque cum bella coniuge bella gere.⁶

En este dibujo aparece un hombre con sombrero en actitud de injertar

unos árboles y junto a él otro de pie con un libro en la mano que representan a Moncada y a Bagolino, respectivamente. Éste último explica que Moncada tiene un bosque, el más bello y delicioso, a algo más de una milla de Caltanissetta, poblado con tres mil gamos, por donde un día iban los dos y Bagolino llegó a contar hasta seiscientos gamos. La mayor parte del bosque era de olivos silvestres, pero una colina estaba llena de troncos injertados de la propia mano del príncipe.

El epigrama podemos observar que presenta el tema del *carpe diem*, tras exponer la posible llegada de la muerte. Según cuenta Bagolino, al escucharlo Moncada le dijo en español «Haga Dios que no sea como vos decis que antes que yo coma de estos árboles muerte envidiosa con sus golpes no me saca de esta vida», y nuestro autor lo considera,

3^a (Bagolino 1596: f. 28 v. y ss.; Bagolino 1887: 21 y ss.)



Iuppiter intonuit nutu caeloque secundo,
Moncata, in campos te redeunte meos
Aspersitque suas meliori lumine terras,
Dulcior et toto fulsit in orbe dies.
Et michi cui dudum radii tepefacta coquebant
Flumina, nunc reduces urna ministrat aquas.
Et uagus Euphratem supero et supero ostia Nili.
Confer, erit nostro iam minor amne Tagus.
Cur ego non totam inuergam tibi prodigus urnam,
Si mihi non desit, te redeunte latex?⁷

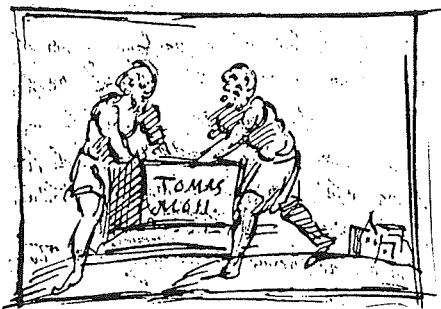
⁶ ¿Quién sabe si un heredero más feliz cogerá estos frutos? / ¡Ay de mí! nadie puede doblegar a Plutón. / Aunque le sacrifiques una hecatombe, / como triste sombra marcharás a las tenebrosas aguas. / Mientras se pueda, diviértete, bebe los buenos vinos de Cécubo / y realiza bellas batallas con tu bella cónyuge.

⁷ Júpiter con el cielo sereno tronó benévolutamente, / cuando tú, Moncada, volvías a mis campos, / y roció sus tierras con mejor luz, / y un día más dulce brilló en todo el orbe. / Y a mí a quien hace poco los rayos desecaban los socarrados / ríos, ahora el jarro me proporciona nuevas aguas. / Y errante supero al Eúfrates y supero a las bocas del Nilo. / Compara, el Tajo será ahora menor que nuestro río. / ¿Por qué yo generoso no voy a derramar para ti todo el agua, / si no me falta ésta, al volver tu?

en efecto, como presagio de la desaparición de Moncada que murió en 1591, un año después de este suceso.

Este viejo desnudo, tendido en tierra con un jarro bajo el brazo, soltando abundante agua, representa el río Gala, el más importante en el territorio de Moncada. En boca del río se pone el epigrama, en agradecimiento de la actitud de Moncada, en un año en que hubo una gran sequía en abril y mayo y el grano subió de precio. Entre la gente todo era lamento. El príncipe, queriendo socorrer este inconveniente, partió de Miniano y apenas salió del bosque el cielo se cubrió de nubes y comenzó a llover.⁸ La gente salió a dar gracias a Dios, pues con la venida del príncipe había hecho venir la gracia del cielo. Moncada mandó abrir los graneros y hubo abundancia y alegría en toda la ciudad.

4^a (Bagolino 1596: f. 33 v.-34; Bagolino 1887:23.)



Non est hic Moncata, oculis ego (credite) uidi;
Cum superis uitam transigit etheream.⁹

Tanto este dibujo como el dístico, alabados por L. Tabone, Bagolino los atribuye a Francisco Moncada que los dedicó a su tío Tomás Moncada. El príncipe señala cómo Tomás Moncada destacó en el cultivo de las letras. Le atribuye entre otras obras un epistolario escrito en latín

y cuenta que según consta en una carta datada en el año 1461 que se halla en un manuscrito de Cingalio, fue un gran mecenas.

5^a (Bagolino 1596: f. 35 y ss.; Bagolino 1887:23 y ss.)



Littore Phasiaco Franciscus Iasonis heres
Iam redit auratae uellere dives ouis.¹⁰

Aparece un hombre que está a punto de coger una piel de cabra de un árbol y debajo un dragón. La utilización del término *Phasiaco* lo hace por imitación de Ovidio (*Metamorfosis* VII, 6). Bagolino se refiere a la Orden del Toison d'Or.

6^a (Bagolino 1596: f. 50 y ss.; Bagolino 1887:33 y ss.)



Quod tua, mi Princeps, sub tecta uolauerit ales,
Augurium magni numinis esse reor.
Scilicet et uolucres toto gens libera mundo
Optat ferre tua sub ditioe iugum.
Hoc tibi prepetibus pennis atque oscine fausta
nescio quod maius nuntiat imperium.¹¹

Le siguen comentarios jocosos a las interpretaciones de un médico que confunde a Jasón con un comentarista de leyes civiles. Ante la insistencia de su tío

⁸ Al noroeste de Caltanissetta está el monte Miniano y al pie del monte el Santuario de San Cataldo en Miniano.

⁹ Moncada no está aquí, (creedme) yo lo he visto con mis ojos; / entre los dioses del cielo goza de la vida etérea.

¹⁰ Francisco, heredero de Jasón, del litoral fasiaco / ya vuelve rico con el vellón de la dorada oveja.

¹¹ El que a tu casa, mi Príncipe, volase un pájaro / creo que es augurio de un gran poder. / Pues también las aves, especie libre en todo el mundo, / desean soportar bajo tu mando el yugo. / Este a ti con sus rápidas alas y su presagio feliz / no sé qué mayor imperio anuncia.

en saber el nombre de quién ha tenido tal equivocación, Bagolino le dice que no todos los médicos son tan entendidos como él en los poetas y sus obras.

Esta empresa se realiza porque durante el invierno un pájaro voló sobre el regazo de Moncada para huir del frío, estando en sus habitaciones con Bagolino que leía algunos autores latinos. Nuestro autor realiza este epigrama, interpretando el hecho como presagio de un mayor poder para Moncada¹².

7^a (Bagolino 1596: f. 54. y ss.; Bagolino 1887:37 y ss.)

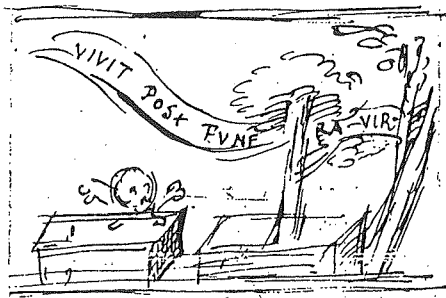


Hic perterrificis ubi prostrepat Aethna ruinis,
Exhausti truncos Styx uiolenta meos,
Scilicet ut fierem duris domus ampla bulbulcis,
Scilicet ut foueam cornigerumque pecus.
Indolui sortemque meam miseratus iniquam.
Telemus Eurimides haec mihi dicta dedit:
Ne dubita, adueniet cum iam labentibus annis
Intrabit truncos Iuppiter ipse tuos.
Non ille inuentus mendax; in Iuppiter ipse
In mea nunc intrat robora factus homo.¹³

Esta empresa se realiza a causa de que el príncipe Moncada quiso ver un árbol de desmesurado tamaño que estaba cerca del Etna, a seis millas por la

falda de Mongibello. Era un castaño que por el medio estaba hueco y era tan grande que Moncada entró a caballo en compañía de 26 personas todas a caballo también.¹⁴

8^a (Bagolino 1596: f. 90 y ss.; Bagolino 1887:56 y ss.)



Sarcophago e medio mediisque exorta sepulchris
Extollit uirides pinus opaca comas
Et iuxta laurus Peneia fulminis expers
Aemula Sydereas tendit in usque plagas.
Scilicet emergit maior post funera uirtus
Contra quam saevi nil ualet ira Iouis.¹⁵

Aquí Bagolino habla de emblema y además no lo relaciona con Moncada, sino con él mismo. Es la única vez, salvo cuando aparece el nombre de Tomás Moncada, en que se halla expresa una leyenda en la pintura. Dice que quiere mencionar un emblema hecho sobre su muerte y que lo hizo porque habiendo sido invitado a un paseo por un lugar cerca de Alcamo, a milla y media, por la vía que pasa por el supedáneo de Carlos V, ocurrió que tras comer, iban andando y tratando sobre diversos temas y empezaron a hablar sobre sepulcros. Entonces se levantó un hombre que dijo que tenía un gran conjunto de sepulturas

¹² En varias ocasiones presenta una serie de presagios, así lo hemos visto en la empresa 2^a y en pasajes que preceden a esta empresa 6.

¹³ Aquí donde el Etna retumba con sus terroríficas ruinas, / vació mi tronco la impetuosa Estigia, / así me convertí en una amplia casa para los rudos pastores, / de modo que tengo al abrigo al cornífero rebaño. / Me afligi y me lamenté de mi desgraciada suerte. / Pero Télemo, hijo de Eurimo, me dijo estas palabras: / No lo dudes, llegará el momento en el que ya pasados los años / entrará a tu trónc el mismo Júpiter. / Él no mintió; he aquí que ahora el mismo Júpiter, / hecho hombre, entra en mi tronco.

¹⁴ El árbol se conserva con el nombre de «Castaño de los cien caballos» en las afueras del pueblo de Sant'Alfio.

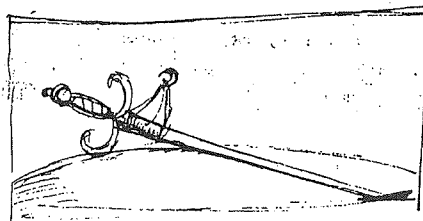
¹⁵ Brotando en medio de un sarcófago y en medio de los sepulcros / un frondoso pino levanta su verde copa / y al lado el laurel Peneio, desconocedor del rayo, / émulo se alza hasta las regiones siderales. / Así, pues, tras la muerte más grande emerge la virtud / contra la que nada puede la ira del cruel Júpiter.

antiguas y que podían verlas cuando quisieran, si le ayudaban a cavar la tierra. Así que cogieron los instrumentos y descubrimos un sepulcro con los pies a tramontana y la cabeza a mediodía y encontraron un cuerpo muerto con una vasija de cerámica que Bagolino guardó en mi museo. Junto a una de estas sepulturas había arraigado un pino y junto a él había un laurel, ante ello Bagolino de una astilla de madera hizo una pluma y con carbón y agua a modo de tinta, dibujó estos dos árboles y unos sepulcros y unos huesos y calaveras para mostrar más claramente que era un cementerio y le puse este escrito VIVIT POST FVNERA VIRTVS y luego los anteriores seis versos.

Su tío le pregunta la finalidad del escrito y le explica que el emblema anima a realizar acciones virtuosas, ya que la fama sobrevivirá después de la muerte, según se ve claramente en esas palabras. El que haya un pino dentro del sepulcro, puesto que es un árbol de larga vida, significa que a los hombres virtuosos tras la muerte se les concede vivir largo tiempo por la fama. El laurel que se halla al lado del sepulcro muestra que el hombre virtuoso no está sometido a los golpes de la fortuna, como dicho árbol, según escribieron muchos, no es tocado por los rayos del cielo.

Según Bagolino, Moncada un día quiso darle la espada que lleva puesta y ante ese beneficio le hizo este epigrama. L. Tabone lo relaciona con la obra de dos destacados autores del siglo xvi nacidos en Nápoles. Uno de ellos es J.

9ª (Bagolino 1596: f. 94 y ss.; Bagolino 1887:59 y ss.)



Non satis ille pide Fiderico ait Actius olim:
Fecisti uatem, nunc facis agricolam.
Ille suburbanum rus et noua prædia donat,
In quibus, o Acti, factus es agricola.
Tu, quia das, Moncada, ense post ocia Phoebi,
Fecisti uatem, nunc facis ensiferum.¹⁶

Sannazaro, que aquí es mencionado por un epigrama que dirigió al rey Federico de Nápoles¹⁷. El otro es Giovanni Battista della Porta que hizo un dístico en el que el protagonista es el propio Bagolino con motivo de que quiso cambiar un ejemplar que tenía impreso de Virgilio por una espada.¹⁸ El primero sigue siendo hoy un autor conocido, sobre todo por su *Arcadia*, pero no lo es tanto della Porta del que Bagolino, además de recoger el dístico relacionado con esta empresa, se menciona su obra *Fisionomía*.¹⁹

En relación con el regalo de dicha espada, Bagolino habla de la generosidad de Moncada con toda suerte de personas, pero se queja con respecto a la suya, y dice que no tiene de él más que esa espada, del mismo modo que después de haber estado un año traduciendo los emblemas de Juan de Horozco, no tenía por sus fatigas otra cosa que la pluma con la que los escribió. En memoria de

¹⁶ Con bastante gracia a Federico dijo Accio una vez: / Me hiciste vate, ahora me haces campesino. / Él te regala un campo próximo a la ciudad y nuevos predios / en los que, oh Accio, te has hecho agricultor. / Tú, Moncada, porque me das una espada, tras los ocios de Febo, / me hiciste vate, ahora me haces portador de espada.

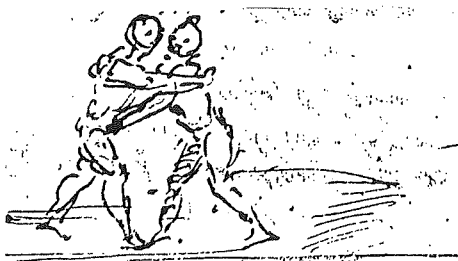
¹⁷ Scribendi studium michi tu Federico dedisti
Ingenium ad Laudes dum trahis omne tuas.
Ecce suburbanum rus, et noua prædia donas,
Fecisti uatem, nunc facis agricolam.

¹⁸ O pudor, o facinus, uendis, Bagoline, Maronem,
Arma ut emas, ubi nunc Arma uirumque Leges.

¹⁹ Mª Remedios Moralejo, en la p. xvii de la introducción de la edición facsímil *De occultis literarum notis* (Porta 1996) señala cómo esta obra de della Porta tuvo en su origen una gran demanda y se reeditó varias veces 1563 y 1606, pero no se conoce otra edición, ni traducción posterior.

esos dos sucesos él dice tener juntas la espada y la pluma en su museo.

10^a (Bagolino 1596: f. 114 y ss.; Bagolino 1887:70 y ss.)

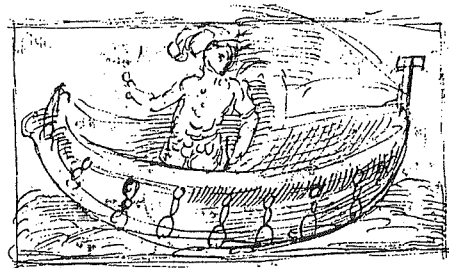


Cum sis tam pulcher, cum sis tam blandulus,
ecquis
Te puerum Idaliæ non putet esse Dee?
Cum sis tam fortis, cum sis tam strenuus, ecquis
Te verum belli non putet esse deum?
Foedasset thalamos pro te Lucretia castos
Vidisset speciem si tamen illa tuam.
Vicisses rigidum Marathonis in equore Persen
Vidisset vultus si tamen ille tuos.²⁰

Bagolino compara aquí a Moncada con Cupido, con Marte y el gran Milciades que venció al rey persa Darío en Maratón.

Esta composición consta de 22 versos, por lo que Bagolino considera que es una elegía y no un epigrama. El motivo de la empresa es el viaje de Moncada para visitar su estado, el cual comenta la antigüedad de la ciudad de Siracusa. En relación con la elegía intenta legitimar el término *Syracu* (v. 3) por *Syracusiae*, por medio de la autoridad de numerosos autores tanto griegos como latinos, así Epicarmo, que recuerda que, según dice

11^a (Bagolino 1596: f. 116 y ss.; Bagolino 1887:71 y ss.)



Dum Moncata parat pictæ dare uela carinæ
Perque Syracusias uelificabat aquas,
Notior antiquis domibusque urbiq[ue] Syracu,
Clarius emissos sol agitauit equos.
Mox et luctantes tenuere silentia uenti
Per sudum soli concinuere Cygni.
Interea cymbam Panopeque Lygeaque uirgo
Hinc illinc ulnis sustinuerunt suis.
Inter quas posita uelox Arethusa pharetra
Concinuit miris carmina blanda modis.
Nanque canebat uti praeclarum heroa

sequentem
Moncatam ad Siculos uela tulere Lares.
Qualiter et priscae deductus origine gentis
Franciscus Lunæ fluxerit e radiis
Vtque idem placiti flammis incensus amoris
Fuerit in thalamos, o Aragona, tuos.
Factus ut hinc fuerit numerosa prole beatus
Hinc deus et summis proximus ipse deis.
Tali Moncatam celebrat dum carmine Nimpha
Littora Moncatam concuaque antra sonant.²¹

Horacio, fue imitado por Plauto, Homero, Hesiodo, Sófocles, o Ennio y Ausonio. Por lo que respecta al verso sexto, en el que aparecen los cisnes, justifica que no lo hace erróneamente acudiendo a numerosos autores, entre ellos Ovidio.

²⁰ Puesto que eres tan hermoso, puesto que eres tan seductor / ¿Acaso alguien no va a pensar que tú eres el hijo de la diosa de Idalia? / Puesto que eres tan fuerte, puesto que eres tan valeroso / ¿Acaso alguien no va a pensar que tú eres, en verdad, el dios de la guerra? / Lucretia hubiese mancillado su casto tálamo, / si ella hubiese visto tu belleza. / Tú hubieses vencido en la llanura de Maratón al fiero Persa, / si él hubiese visto tu rostro.

²¹ Mientras Moncada dispone largar velas a la pintada nave / y las desplegaba por las aguas de Siracusa, / más conocido por las antiguas casas y la ciudad de Siracusa, / el Sol más brillante condujo a sus lanzados caballos. / Luego, también, los vientos en pugna guardaron silencio; / y por el cielo claro sólo los cisnes cantaron. / Entre tanto Panope y la doncella Ligea la barca / por uno y otro lado sostuvieron con sus brazos / entre las que la veloz Aretusa con el carcaj puesto / entonó agradables cantos con admirable melodía. / Pues cantaba cómo al muy ilustre Moncada que seguía a los héroes, / las velas lo llevaron a las tierras de Sicilia; / de qué modo también, procedente de una antigua estirpe, / Francisco salió de los rayos de la Luna / y cómo él mismo encendido por las llamas del grato amor / fue ¡oh Aragona! a tu tálamo, / y cómo por ello fue feliz con su fecunda prole, / y cómo por ello él mismo, cual divinidad, está cercano a los altos dioses. / Mientras la Ninfa con tal canto celebra a Moncada, / los litorales y las cóncavas cuevas gritan «Moncada».

BIBLIOGRAFÍA

- Aneau, Bartelemy (1552a) (Anulus, Bartolemaeus). *Picta poesis ut pictura poesis est*, Lugduni, Mathias Bonhomme.
- Aneau, Bartelemy (1552b). *Imagination poetique, traduite en françois des latin et grecs, par l'auteur mesme d'iceux Horace et l'art, la poesie est come la peinture*, Lugduni, Mathias Bonhomme.
- Bagolino, Sebastiano (1596). *Il Moncata di Seb. Bagolino alcamese Scritto da sua propia mano à giorni 7 d' 8bre 1596*, ms. 2Qq B 25, Biblioteca Comunale de Palermo.
- Bagolino, Sebastiano (1887). *Il Moncata di...*, per cura di F. M. Mirabella, Alcamo, tip. F. Spica.
- Bocchius, Achilles (1555). *Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas ferio ludebat, libri quinque*. Bolonia, Novae Academiae Bocchianae, 1555, Bolonia, Typographiae Bononiensis (ibid. 1574).
- Horozco Covarrubias, Juan (1601a). *Emblemata moralia D. D. Io. Horozcii Covarrubias de Leyva, episcopi agrigentini memoriae sanctiss. D. D. Didaci Covarrubias de Leyva, episcopi segobiensis, dedicata*. Agrigenti.
- Horozco Covarrubias, Juan (1601b). *Ad Sanctissimum Dominum Clementem VIII. Pontif. Maxim. Sacra Symbola. D. Io. Horozcii Covarrubias de Leyva Episcopi Agrigenti. De licentia superiorum*. Agrigenti 1601.
- Horozco y Covarrubias, Juan de (1604). *Emblemas morales*, Zaragoza, Alonso Rodríguez, a costa de Juan de Bonilla. (1ª ed., Segovia, Juan de la Cuesta, 1589).
- Mirabella, Francisco M^a (1876). *Canti latini di Sebastiano Bagolino verseggiati in volgare da F. M^a Mirabella*, Alcamo, (16 páginas).
- Mirabella, Francisco M^a (1882). *Degli emblemi morali di Monsignor Giovanni Orosco tradotti di Sebastiano Bagolino*, Palermo.
- Mirabella, Francisco M^a (1909-11). «Sebastiano Bagolino poeta latino ed erudito del sec. XVI», en *Archivio Storico Siciliano*, 1909, xxxiii, pp. 105-266; 1909, xxxiv, pp. 1-32; 1910, xxxv, pp. 1-32 y 245-292; 1911, xxxvi, pp. 77-112 y 396-430.
- Porta, Giovanni della (1996). *De occultis literarum notis*, Zaragoza.

EL SUSTRATO ALEGÓRICO DE EL COLOQUIO DE LOS PERROS

Jorge Alcázar

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

El coloquio de los perros, el relato que remata las *Novelas ejemplares* de Cervantes, es una obra que muestra un alto grado de originalidad y sofisticación textual. Allí se dan la mano los géneros cultos y populares, desde el diálogo erasmiano o las doctas disquisiciones sobre temas como la brujería o el estilo de los arbitristas, hasta la pragmática discursiva de los submundos de la criminalidad o los mataderos. Estos atributos aparentemente dispares se desprenden de una tradición literaria que se remonta a Menipo de Gádara, Varrón o Luciano de Samosata, y que se inscribe dentro del género conocido como sátira menipea.

Tal vez sea Mijaíl Bajtín, en su estudio sobre Dovstoevski, quien haya escrito las páginas más elocuentes sobre este género dinámico y proteico. Recordemos que el teórico ruso sitúa la sátira menipea al lado del diálogo socrático dentro de los géneros cómico-serios (σπονδογελοιοι) que anteceden al desarrollo de la prosa novelesca. Una de las particularidades de la menipea es la de crear situaciones excepcionales (como es el caso de este par de canes que se han agenciado el don de la palabra) en que se pone a prueba la verdad o se confronta la idea filosófica que se tiene de ella. En esta búsqueda de la verdad es en lo que coincide con el diálogo socrá-

tico, en el marco del cual se confrontan diferentes puntos de vista sobre un tema o un problema. En el universo de la menipea, según lo concibe Bajtín, los personajes se convierten en ideólogos, es decir, se vuelven portavoces de una postura ideológica o filosófica o encarnan en sí mismos una idea. Gradualmente iremos desbrozando el alcance de estos prolegómenos bajtinianos en nuestra lectura de este relato ejemplar.

Ya a principios del siglo XX, Marcelino Menéndez y Pelayo —con su fina y característica erudición— asociaba los diálogos de Luciano con la sátira menipea. En sus *Orígenes de la novela* identificaba la dualidad cómico-seria de sus escritos: la «ironía, el sarcasmo, la parodia, alternan con el razonamiento filosófico, con la gravedad del moralista, con el desenfado del cínico, con el libre vuelo de la fantasía del poeta». Según su apreciación, Luciano juntaba «dos géneros harto diferentes, el diálogo filosófico y el de la comedia», concluyendo que la «antigua sátira menipea renace en sus coloquios, y se combina con la observación de costumbres y caracteres practicada por Teofrasto y otros peripatéticos» (Menéndez y Pelayo:16). Asimismo lo veía como predestinado «para ser uno de los grandes maestros y educadores del espíritu satírico y del arte literario moderno» (Menéndez y Pelayo:17). Entre sus seguidores

e imitadores menciona, entre otros, a Erasmo con *El elogio de la locura* y sus *Coloquios*, a Juan de Valdés con el *Diálogo de Mercurio y Carón*, El Crotalón de Cristóbal de Villalón, los *Sueños* de Quevedo, *Los viajes de Gulliver* y por supuesto *El coloquio de los perros*.

Bajtín identifica catorce rasgos propios de la menipea, que van desde el elemento cómico (lo que Menéndez llama fantasía *humorística*) hasta la variada combinatoria de géneros intercalados y la actualidad inmediata de lo narrado. Hay críticos que consideran que todo esto queda englobado en su forma dialogada y la parodia de ciertos textos. (Payne:12) Independientemente del número de propiedades que se proponga es evidente que en la menipea hay un cruce de variadas voces que, a veces, provienen de los lugares más disímboles. Tal es el caso del *Coloquio de los perros*, en cuyas páginas se entrecruzan múltiples tipos de discursos, creando un tapiz altamente polifónico. Revisemos algunos ejemplos. En un primer plano tenemos el género llanamente identificable de la picaresca. Esto lo podemos ver desde que Berganza menciona lo que ha oído «en el discurso de [su] vida», iniciando su relato con «Paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla» (Cervantes 1985: ii 302). Su carácter amorfo y su disposición episódica, que detalla las vicisitudes y apuros por los que ha pasado con sus diversos amos —jiferos, pastores o alguaciles— hacen evidente las migas que guarda con el género picaresco. Mas tengamos presente, con lo cual daríamos otro giro de tuerca dialógico a esta obra, la hipótesis de Antonio Gómez Moriana respecto de la subversión del discurso ritual en el *Lazarillo de Tormes*, en donde se puede observar una «réplica grotesca», «un calco agramatical» de las prácticas autobiográficas confesionales enunciadas por los acusados en los procesos ante el Santo Oficio: «la confesión

más o menos espontánea, hecha oralmente ante el tribunal de la Inquisición o presentada por escrito en respuesta a sus “moniciones”» (Gómez Moriana: 172). Tal vez exista un temor justificado por parte de Berganza, cuando pregunta a Cipión si está seguro de que nadie los escucha.

El espectro y ramificación de los géneros intercalados en esta novela ejemplar cervantina es amplia y variada. Allí se entremezclan la narrativa pastoril, el entremés y diversos tipos de saberes. Y si algo pudieran tener en común estas instancias de heteroglosia es la inversión, casi carnavalesca, de los signos y símbolos que la sustentan. Así Berganza no acaba de conciliar el abismo y la marcada diferencia que separa a los pastores y sus cuitas amorosas, los prados amenos, el dulce canto de zampoñas y caramillos, de los pastores de carne y hueso, que supuestamente debían salvaguardar al ganado de las fauces del lobo y que terminan actuando como el mismísimo lobo. Lo único que saca en claro es que la «felicísima vida» recreada por el bucolismo literario —y consumida por la dama de Nicolás el Romo— está en relación asimétrica con el mundo en que vive y esos «libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna». (Cervantes 1985: ii 309) De igual manera, en el episodio del bretón, el escribano, el alguacil y su amante, en vez del ejercicio recto de la justicia, solo atinamos a dar fe de las bellaquerías de su amo. El ritmo acelerado, la confusión de los roles, el engaño premeditado y el final inesperado de este lance recuerdan las convenciones del entremés, como podría ser el caso de *La cueva de Salamanca*, salvo que en esta ocasión ha sido narrativizado.

Si los protagonistas, Cipión y Berganza, han caído de repente en la cuenta de que no sólo hablan, sino que lo hacen con discurso razonado —la dife-

rencia específica que separa al humano del bruto— ello da pie a que realicen una revisión del manual del escolar (el código de referencia barthesiano que busca «naturalizar» lo ya escrito como algo familiar), deteniéndose en tópicos como la fidelidad prototípica del can, su proverbial buena memoria o incluso su implícita etimología cínica. (Más adelante tendremos oportunidad de retomar las implicaciones de este último detalle.) Desde el inicio del relato, se hace hincapié en las dimensiones y alcances de ese saber gnómico: el conocimiento a la mano de cualquier hombre educado de la época. Allí desfilan los libros de ánima («deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria»); los manuales del buen decir retórico («escucha por su orden mis sucesos, que así te darán más gusto»; o «los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos»); la tópica asociada con la belleza femenina (es «prerrogativa de la hermosura que siempre se la tenga respeto»); y aun los principios de la argumentación lógica, ya que nuestros perros están a un pelo de enfrascarse en una disputa con tintes escolásticos —como también lo habían hecho antes el alférez y el licenciado Peralta— sobre si ese don repentino de la palabra es portento u otra cosa, lo cual a su vez conlleva a otro lugar común, el que los portentos presagian calamidades. Como resume Campuzano, al final del Casamiento engañoso:

La cosas de que trataron fueron grandes y diferentes, y más para ser tratadas por varones sabios que para ser dichas por bocas de perros; así que, pues yo no las pude inventar de mío, a mi pesar y contra mi opinión vengo a creer que no soñaba y que los perros hablaban. (Cervantes 1985: II, 294)

Y precisamente pareciera que ambos animales hubieran tenido algo más que barruntos de educación. Berganza habla con soltura metaficcional de las fábulas de

Esopo y puede reconocer cuando su compañero incurre en la prédica moralizante. Cipión está familiarizado con los procesos de simbolización, en los cuales una figura o entidad corpórea puede estar en lugar de un concepto abstracto; sabe que a los perros los «suelen pintar por símbolo de la amistad»; puede identificar los sentidos alegóricos implicados en un texto; y hasta conoce, para asombro de su camarada, etimologías griegas. Ambos ejercen la crítica literaria en varias ocasiones como si hubieran recibido una instrucción formal. De hecho, en la secuencia del mercader de Sevilla, Berganza es testigo y destinatario indirecto de los infructuosos intentos, por parte de los jesuitas, para conducir a los jóvenes pudientes por el sendero de la virtud a través del aprendizaje de las letras.

A lo largo de la obra se van delineando ciertos rasgos que distinguen a estos dos interlocutores. Berganza es locuaz y parlanchín, relata sus andanzas —con autoconciencia metaliteraria— «atropellada y confusamente». Y como miembro del gremio de los pícaros, su mismo nombre emblemiza —por medio de una «paronomasia, creadora de analogía semántica», tal como ha apuntado Molho— su humana condición de bergante. (Molho:92) Cipión, por su parte, sirve de freno para los excesos y arrebatos de su compañero. Sabe cuándo detenerlo y cómo hacerlo recobrar el hilo extraviado de la historia. Funciona, según señala Rey Hazas, como un lector ideal más cercano a la teoría que a la práctica, y como censor de «la novela-pulpo, henchida de digresiones impertinentes e interpolaciones innecesarias que la hacen más semejante a un sermón de predicadores que a una verdadera narración». (Rey Hazas:142) Su celo y discreción lo hacen parecerse un poco a su virtuoso homónimo en El cerco de Numancia, quien, en su afán por enmendar la poca templanza de la soldadesca romana, pareciera tener por divisa *El esfuerzo regido con cordura*. (Cer-

vantes 1984:39)

La capacidad crítica de Cipión alcanza un momento importante cuando hace el intento por interpretar la profecía de la bruja Camacha sobre la posible mudanza de su naturaleza perruna.

[...] si no es que sus palabras se han de tomar en un sentido que he oído decir se llama al[eg]órico, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa, que, aunque diferente, le haga semejanza, y así, decir:

Volverán a su forma verdadera
cuando vieren con presta diligencia
derribar los soberbios levantados
y alzar a los humildes abatidos
por mano poderosa para hacello.

tomándolo en el sentido que he dicho, páreceme que quiere decir que cobraremos nuestra forma cuando viéremos que los que ayer estaban en la cumbre de la rueda de la fortuna, hoy están hollados y abatidos a los pies de la desgracia y tenidos en poco de aquellos que más los estimaban. (1985: II, 346)

Esta empresa exegética parece venir-se abajo cuando Cipión afirma que ese estado de cosas ya lo han visto en gente —nuevos ricos asumimos— que han ascendido en la escala social y «ahora están tan encumbrados sobre la buena dicha que los perdemos de vista», por lo que tal profecía es preferible que se lea de manera literal. Para terminar relativizando su interpretación al hacer una analogía con el «juego de bolos, donde en presta diligencia derriban los que están en pie y vuelven a alzar los caídos». Lo cual no dista mucho de las «razones torcidas» y «muchos sentidos» (Cervantes 1985: II, 347 y 339) con las que contesta el diablo, en figura de cabrón, a las interrogantes de las brujas y hechiceras.

Este tipo de gesto que pone en entredicho lo que se acaba de insinuar es harto común en *El coloquio de los perros*. Por un lado, cuestiona la identidad de los seres que lo habitan y los signos y acciones que los representan. Así tene-

mos que los pastores no son pastores sino lobos, que los alguaciles se comportan como ladrones, «los jiferos con la misma facilidad matan a un hombre que una vaca» y hasta las brujas pueden pasar por hospitaleras de los enfermos y maestras de «la santidad fingida»; incluso se las pueden dar de teólogas y entendidas, ya que la Cañizares, como afirma Berganza, «habla tanto de Dios y obra tanto del diablo», y está convencida por experiencia propia que sin la permisión divina «no puede ofender el diablo a una hormiga».

Esta enigmática incertidumbre de hacia donde apuntan los signos hace que las cosas sean una y otra a la vez, o que el principio lógico de identidad entre en una crisis referencial. A Nicolás el Romo se le ha visto como un anagrama que «encarna a la iglesia de Roma», por los «diezmos y primicias» que se llevan de las reses sacrificadas por «los ministros de aquella confusión, que llaman jiferos». (Jarocka 1979: 77-79) El amo «señor de ganado» del segundo episodio «hace pensar, inevitablemente, en el monarca, intentando defenderse de sus enemigos externos y, a la vez totalmente inconsciente de los muchos enemigos internos que le están desollando vorazmente el país, encargado, con penosa ironía, a su cuidado». (Zimic 1996: 335) O como apunta sentenciosamente Cipión: «no hay mayor ni más sutil ladrón que el doméstico». (Cervantes 1985: II, 311) Como contraparte de esto tenemos a la «moza hermosa» que, distrayendo a Berganza de su encargo, le arranca la espuerta de la boca, a la vez que declara: «La carne se ha ido a la carne». (304)

El caso más revelador de este proceder nominal es el de los propios perros. A Berganza primero se le conoce como el Gavilán jifaro, después como Barcino, «diligente en la guarda del rebaño», hasta llegar a ser «el perro sabio» de atractivo circense y, en la escena en la que arrastra

el cuerpo de la vieja Cañizares, se le tacha de «demonio en figura de perro». Se sugiere, a final de cuentas, que los canes son dos hermanos que han sido objeto de un hechizo vengativo. Por lo que «aquella ciencia que llaman tropelía, que hace aparecer una cosa por otra» (337) sería la analogía perfecta para dar cuenta de esta obra singular, donde las cosas nunca son lo que parecen.

Estos perros embrujados son algo especial. Tienen la propensión, no sólo de dilatar el discurso hacia el terreno de la digresión, sino murmurar a la menor provocación, manía de la cual difícilmente pueden sustraerse, como era el caso de Juvenal según nos recuerda Cipión. Así esta novela ejemplar cervantina se mueve entre los polos activos de «murmurar» —eufemismo que sirve para significar la sátira de las costumbres del momento— y «filosofar», el propósito edificante supuestamente implícito en cualquier texto literario, polos naturales de los géneros cómico-serios como los ha definido Bajtín: actos ilocutivos que Berganza confunde con mucha facilidad.

Advierte, Berganza, [dice Cipión] no sea tentación del demonio esa gana de filosofar que dices te ha venido; porque no tiene la murmuración mejor velo para paliar y encubrir su maldad disoluta que darse a entender el murmurador que todo cuanto dice son sentencias de filósofos y que el decir mal es reprehensión y el descubrir los defectos ajenos buen celo. (Cervantes 1985: II, 318)

Llegando Cipión a la conclusión de que «la maldita plaga de la murmuración» les dará el nombre de «cínicos, que quiere decir perros murmuradores».

Para contextualizar mejor la progenie —no precisamente mágica— de estos cínicos perros, bien vale la pena recordar las palabras del personaje Diálogo, que algunos críticos consideran como el portavoz de la trayectoria literaria de Luciano de Samosata (Robinson 1979:

9), en el texto de corte forense *Dos veces acusado o acerca de los tribunales*:

[...] a mí, que hasta aquel día andaba lleno de solemnidad y disputaba acerca de los dioses, la naturaleza y giro del universo, y me levantaba sublime sobre los vientos y las nubes, hasta allá en donde el gran Zeus conduce en el cielo su carro alado, este hombre me apeó; y cuando volaba ya en las cumbres mismas y me preparaba a subir sobre las espaldas del cielo, me quebró las alas y me hizo descender hasta las maneras y formas del vulgo; de modo que, tras de haberme despojado de aquella mi máscara trágica conveniente, me impuso otra propia de cómicos y satíricos, y apenas no ridícula. Aparte de esto, encerró en mí mezclados en uno la burla mordaz, el yambo, la libertad de los cínicos, y de este modo juntó a Eupúlides con Aristófanes: ¡varones idóneos para bromear suavemente con las cosas veneradas y reír correctamente con las razonables! Y para colmo, a un tal Menipo —uno de los antiguos cínicos que terriblemente ladra y ásperamente reprende— lo desenterró y me lo echó encima: ¡perro bravísimo que muerde a las escondidas, porque muerde al tiempo que ríe! (Luciano 1966:II, 250-251)

Como se puede ver los dardos satírico-festivos de estos canes tienen cepa menipea, la cual había descendido a la España de Cervantes a través del diálogo lucianesco. Y en efecto, en una obrita del samosatense, *El sueño o el gallo* —el título preferido por Menéndez y Peláyo— encontramos de nuevo la situación de un animal que asombra con la facultad del habla. Allí el canto prematuro del gallo interrumpe un grato sueño, en que Micilo se veía rodeado de riquezas. El pobre hombre quisiera ahorcar al animal, pero se detiene cuando éste le dirige la palabra. Para asombro del zapatero, no sólo le habla sino además le da razones, algunas de tipo práctico, otras de índole literaria y orden filosófico o libresco. Micilo se pregunta si es que todavía estará soñando. Y como sorpresa mayor, el gallo admite ser ni más ni menos que la reencarnación del mismísimo Pitágoras. Ante semejante revelación el pobre operario no puede sino admitir que se encuentra ante un gallo

filósofo (αλεκτρυύ φιλοσοφος). Como es de imaginarse, el ave es capaz de disertar, de forma metaonírica, sobre la naturaleza y función de los sueños, ya sea aludiendo a Homero o algún otro escritor. (Harmon 1953:171-239) No perdamos de vista tampoco que, tanto en el Casamiento engañoso como en *El coloquio de los perros*, se recalca la posibilidad de que todo sea un sueño. El alférez autor del cartapacio, como el propio Berganza, abrigan esa duda.

El esquema de Luciano lo imitará directamente Villalón en *El crotalón*, preservando incluso los nombres de los interlocutores. Mucho más sofisticado será Cervantes, problematizando algunos de los motivos de esta ficción. Si hacemos una revisión de cómo se presenta la capacidad articular la lengua, encontraremos reiteradas referencias a que a veces es mejor callarse algo o guardar silencio. Así, cuando le viene a Berganza por primera vez a la memoria los sucesos con la discípula de la Camacha, asevera: «no sólo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar». (310) Páginas adelante, al aludir a «un maldiciente murmurador», juega con lo que significa decir y no decir. En el momento en que Cipión reprende a su hermano por llamar filosofar al murmurar, éste le corrige por hablar sin propiedad de las colas del pulpo. La reacción de Cipión es la siguiente:

Ese es el error que tuvo el que dijo que no era torpeza ni vicio nombrar las cosas por sus propios nombres, como si fuese mejor, ya que sea forzoso nombrarlas, decirlas por circunloquios y rodeos que templen la asquerosidad que causa el oírlos por sus mismos nombres. (Cervantes 1985: II, 319)

Este enunciado lo podemos entender en un sentido literal con función estrictamente metalingüística, o alegorizarlo como una analogía del proceder designacional de esta sorprendente obra

narrativa, que parece hacer una radiografía social —a todos niveles— de los vicios y costumbres de la España de finales del siglo XVI. Recordemos que el fenómeno del arbitrio obedeció a una aparente necesidad infructuosa por revertir los signos de decadencia nacional, y entre los cuatro quejosos del Hospital de la Resurrección se halla un arbitrista con ideas descabelladas y proyectos trasnochados. El enfermo de alguna manera contagia de este mal a Berganza que quiere «remediar la perdición tan notoria de las mozas vagamundas». Cree tener la solución de estos males pero no puede expresarla, y, en vez de hablar, sólo atina a ladrar ante el Corregidor, quien hace que lo saquen a golpes. Como de costumbre, Cipión tiene el apotegma adecuado para tal situación.

Mira, Berganza, nadie se ha de meter donde no le llaman, ni ha de querer usar del oficio que por ningún caso le toca. Y has de considerar que nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fue admitido, ni el pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes y a los que piensan que se lo saben todo. La sabiduría en el pobre está asombrada; que la necesidad y miseria son las sombras y nubes que la oscurecen, y si acaso se descubre, la juzgan por tontedad y la tratan con menosprecio. (Cervantes 1985: II, 358)

Para aligerar la opresión del humilde de cuna se necesitaría un cambio social como el sugerido en el augurio de la bruja Camacha. Sin embargo, por otro lado, las palabras de Cipión parecen conformar una alusión emblemática, que apuntando al cuerpo —y careciendo del alma o de la sentencia— tan sólo nos hablan a medias, como los lamentos que no alcanza a comprender el Corregidor. Y aquí tengo en mente, un emblema elucidado de manera excelente por Gombrich: el *Hinc clavior* de Ruscelli, el cual va acompañado de un extenso comentario que ofrece una interpretación a varios niveles alegóricos, de acuerdo con el esquema de la edades de ser hu-

mano que encontramos en Castiglione. Gombrich asocia el emblema con unos versos de *Enrique IV* (primera parte) de Shakespeare, obra en la que el príncipe Hal se desentiende de sus responsabilidades políticas y prefiere alternar con una sarta de rufianes comandados por Falstaff.

Yet herein will I imitate the sun,
Who does permit the base contagious clouds
To smother up his beauty from the world,
That, when he please to be himself,
Being wanted, he may be more wondered at
By breaking through the foul and ugly mists
Of vapours that did seem to strangle him.
(I, II, 195-201)

Esta es la imagen, harto común, de tantos príncipes y monarcas simbolizados por el astro rey. En un artículo sobre la emblemática solar, Víctor Mínguez –glosando a González de Zárate– señala que «el origen de la identificación Sol-Príncipe en la emblemática aparece con Ruscelli, quien compara a Apolo –a través de su carro solar– con Felipe II». (Mínguez:211) Y entre los varios emblemas analizados en su artículo se encuentra el XXIII de Juan de Solórzano que «muestra un Sol oculto entre nubes; una multitud contempla asustada el fenómeno. En este caso se trata de un emblema solar negativo, pues el discurso incide en que los errores del Príncipe los paga el pueblo». (Mínguez:212) Por lo que podemos inferir que Cervantes ha realizado otra inversión carnalizada de los símbolos asociados con los que rigen los destinos de un estado, ya que Berganza, por un lado, intenta usurpar el papel del arbitrista, como asienta Cipión, y éste, a su vez, se apropia también (en su sentencia) de la imagería característica de los reyes y monarcas. Por lo que si no se puede llevar a la práctica en la vida real la profecía de la Camacha, por lo menos estos dos perros herederos del cinismo de Menipo pueden acceder a ella en el ámbito de lo simbólico.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Barthes, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI, 1980.
- Cervantes, Miguel de (1984). *El cerco de Numancia*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Cátedra.
- Cervantes, Miguel de (1985). *Novelas ejemplares*, 2 Vol., ed. de Harry Sieber, Madrid: Cátedra.
- Gómez Moriana, Antonio. «Triple dimensionalidad del cronotopos bajtiniano: diacronía, diatopía, diastratía», *Acta poetica* 18-19 (1997-1998), 153-188.
- Harmon, A. M. ed. *Lucian*, Vol. II. London: Heinemann, (The Loeb Classical Library), 1953.
- Jarocka, Marja Ludwika. *El coloquio de los perros a una nueva luz*. México: UNAM, 1979.
- Luciano de Samosata. *Novelas cortas y cuentos dialogados*. 2 Vols. México: Jus, 1966.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Vol. I. Buenos Aires: Editorial Glem, 1943.
- Mínguez, Víctor. «Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 171-207.
- Molho, Maurice. «Antroponimia y cinonimia del «Casamiento engañoso» y «Coloquio de los perros», en José Jesús de Bustos Tovar, ed. *Lenguaje, ideología y organización textual en la Novelas ejemplares*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 81-92.
- Payne, Anne F.: *Chaucer and Menippean Satire*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1981.
- Rey Hazas, Antonio. «Género y estructura de «El coloquio de los perros», o cómo se hace una novela», en José Jesús de Bustos Tovar, ed. *Lenguaje, ideología y organización textual en la Novelas ejemplares*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 118-143.
- Robinson, Christopher. *Lucian and his Influence in Europe*. London: Duckworth, 1979.
- Zimic, Stanislav. *Las Novelas ejemplares de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI, 1996.

DIBUJOS EMBLEMÁTICOS EN EL ARCHIVO DE INDIAS

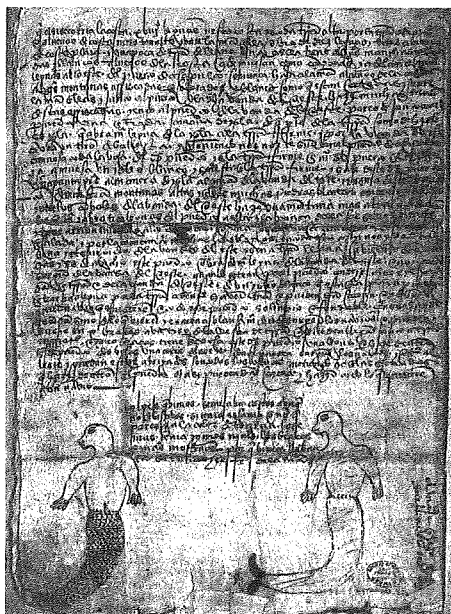
*Francisco Miguel Alegre Romero
Universidad de Sevilla.*

Voy a ofrecer aquí un pequeño escape-rate pictórico. En mi afán de encontrar documentos emblemáticos que hubieran pasado por alto, me adentré en los legajos del Archivo de Indias de Sevilla. Después de mucho indagar y repasar una buena cantidad de libros y microfilmes, hallé un grupo de dibujos que me pareció interesante. Creo que su escueta presentación puede incitar la curiosidad del lector y ser de ayuda a los investigadores. Se trata, exclusivamente, de ofrecer una pequeña muestra que evidencia la riqueza de los fondos del Archivo de Indias.

SERIE ESTAMPAS¹

Estos dibujos, que van desde 1533 a 1813, son una cala en las representaciones que existen en el Archivo de Indias. No he recogido ejemplos del gran número de imágenes de otro tipo que abundan en el Archivo, como túmulos funerarios, imágenes religiosas, escudos heráldicos y banderas.

Algunos de estos dibujos, como son los «monstruosos» —números 20(4), 21(9), 22(5)— podrían relacionarse directamente con las Gacetas, cada vez más frecuentes durante los siglos XVIII y XIX y tan cargadas de sensacionalismo, donde se creaban animales fantásticos y se incitaba la curiosidad de los



Peces de mar. N.º 2, 1533.

lectores con la presentación de deformaciones humanas. Estas ilustraciones eran de poca destreza artística y se utilizaban como reclamo visual para un público poco culto. Dentro de este grupo de dibujos, merece especial mención la figura número 26, el «Cerdo Erudito de Londres», cuya imagen corresponde a uno de esos animales que las Gacetas convertían en leyenda.

¹ De la serie *Estampas* del Archivo de Indias. El número con el que se identifica cada figura es el que le corresponde en dicho archivo.

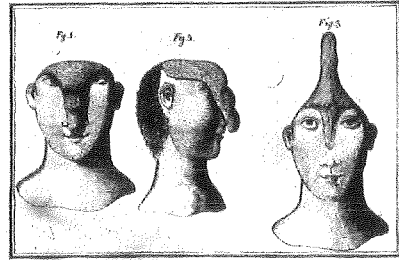


Alegoría de un Rey. N° 6, 1674.

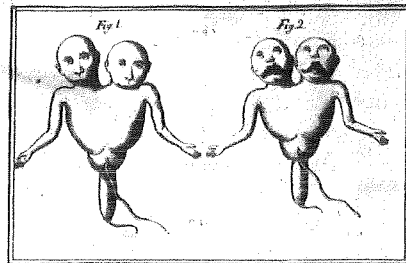
Rey (¿de Francia?) en postura mayestática, con los pies sobre la cabeza del pappá y de otros dos personajes, aconsejado por un quinto que pudiera ser Calvino.



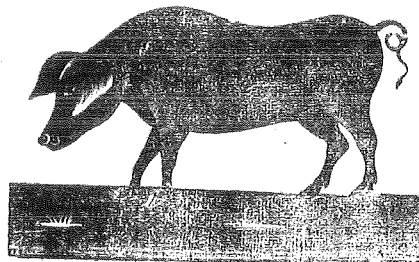
Siamesas incompletas. n° 20(4), 1793. México



Cabeza deforme. N° 21(9), 1794. México
Cabeza deforme de mujer, nacida de Teresa Pérez, en Santa María de Yavecia, curato de San Juan Chicomexuchil.



Ser humano bicéfalo. N° 22(5), 1795. México.

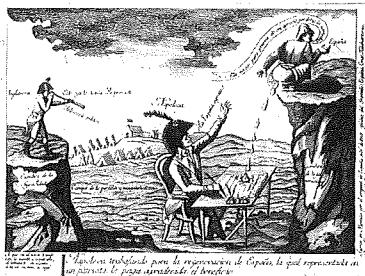


Cerdo erudito de Londres. N° 26, 1801. México
Gaceta de México, Tomo X, N° 45. 1081, pp. 360.



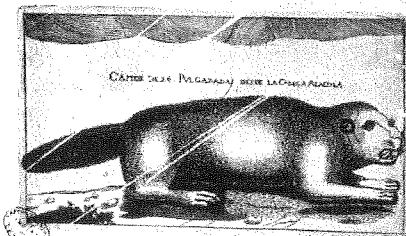
Dibujo alegórico. N.º 29, 1760.

Alegoría de la competencia comercial. Balanza suspendida del toison y soportada en las columnas del «Non plus ultra» con el mundo en el peso y el escudo de España en el contrapeso.

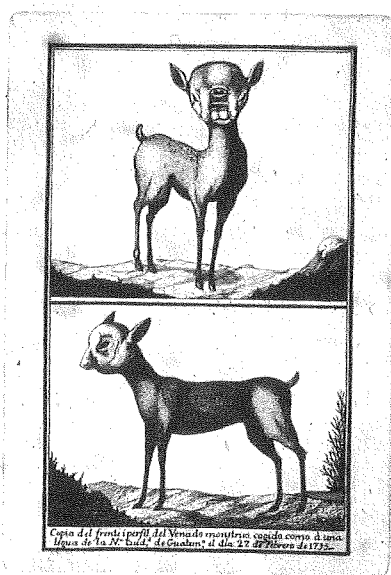


Grabado satírico. N.º 51, febrero de 1809.

Representa a Napoleón escribiendo la constitución para España y la actitud ante esto de España e Inglaterra.



Castor. N.º 98, 1685-88. Canadá.
Expedición del Barón de la Hontan al Canadá.



Venado. N.º 67(2), 27 de febrero, 1795.

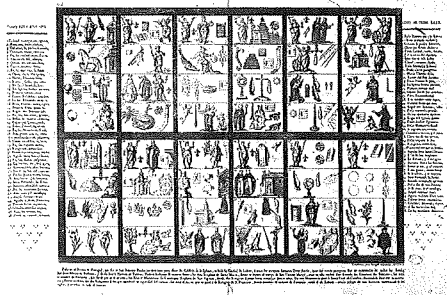
Guatemala.



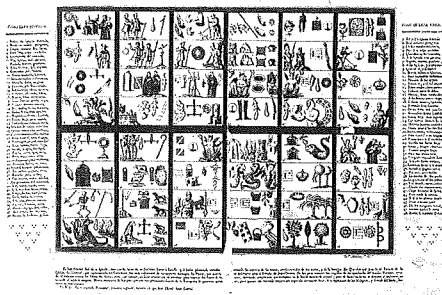
Dibujo alegórico. N.º 111, 1779.

Región de la Nueva Andalucía, provincia de Caracas y Cumaná.
Portada de la Historia Coro-graphica, natural y evangélica de la Nueva Andalucía... del Padre Antonio.

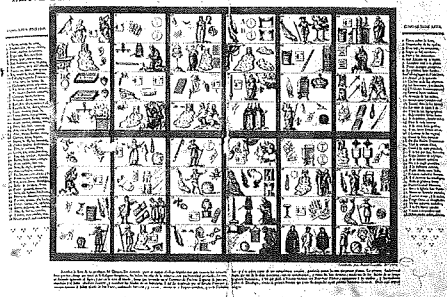
LLAVE DEL SEGUNDO ROMANCE MUDO DE LA VIDA DE SAN ANTONIO DE PADUA.



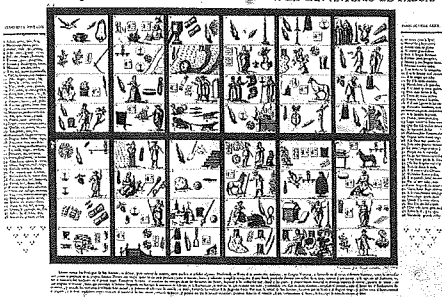
LLAVE DEL PRIMER ROMANCE MUDO DE LA VIDA DE SAN ANTONIO DE PADUA.



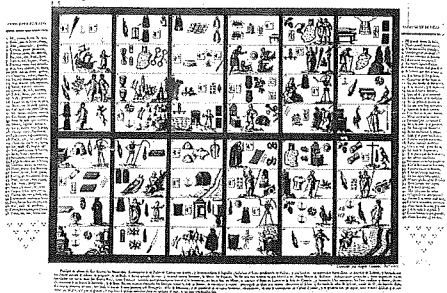
LLAVE DEL TERCER ROMANCE MUDO DE LA VIDA DE SAN ANTONIO DE PADUA.



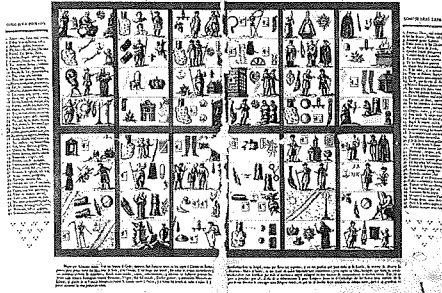
LLAVE DEL CUARTO ROMANCE MUDO DE LA VIDA DE SAN ANTONIO DE PADUA.



LLAVE DEL QUINTO ROMANCE MUDO DE LA VIDA DE SAN ANTONIO DE PADUA.



LLAVE DEL SEXTO ROMANCE MUDO DE LA VIDA DE SAN ANTONIO DE PADUA.



Vida de San Antonio de Padua. N° 144, 144(2, 3, 4, 5, 6). 1769.

Llaves de seis romances mudos de la vida de San Antonio de Padua.

dos primeros tienen cierto interés iconográfico al mostrar la similitud de la iconografía americana con la europea, el último se inserta obviamente en la línea de la crítica política.

Es también destacable la aparición de una escena mitológica, número 189. Pero, sobre todo considero del mayor interés la serie de la Vida de San Francisco de Padua,

número 144. Es una serie de Romances mudos que cuentan la vida del Santo, y se relaciona con la literatura de cordel. Las hojas volantes se colgaban en el cordel de un puestecillo y un narrador iba contando la historia a los oyentes que se disponían alrededor. Llama la atención en este caso la similitud con los jeroglíficos egipcios y la escritura esquemática a base de iconos.

LOS EMBLEMATA CENTVM REGIO POLITICA
DE J. DE SOLÓRZANO,
O LOS CIEN OJOS DE ARGO

Beatriz Antón
Universidad de Valladolid

Et quis tantum virum, bono Reipublicae natum, ignoret? se preguntaba, refiriéndose a Juan de Solórzano, el jesuita Andrés Mendo, censor y luego plagiario de los *Emblemata*.¹ En efecto, los miembros de las cortes reales, de los consejos supremos y los cargos eclesiásticos todos —añade dicho censor— han sido instruidos mediante las enseñanzas y los libros de Solórzano.² Pero la labor docente de Solórzano no quedó circunscrita a las aulas y a sus trabajos de tema histórico y jurídico, pues al final de su vida publicó este libro de emblemas, una summa de sus conocimientos, ilustrado con prolijos y eruditos comentarios,³ destinado a teólogos, jurisconsultos, filósofos, oradores, políticos,

y sobre todo a los príncipes.⁴ Ya en el título mismo de la obra advierte Solórzano que en ella se trata de todo lo que atañe a la educación de los príncipes y al gobierno del Estado⁵, pero también puede ser de provecho a los profesores universitarios por la variedad y utilidad de los asuntos y materias que contiene.⁶ De modo que —como dice el jesuita Agustín de Castro, otro de los censores— quien se asome a sus páginas podrá reconocer el grave juicio y el extraordinario talento del autor, su perspicaz ingenio y su amena erudición de lo acontecido en todos los tiempos, así como sus restantes cualidades literarias, capaces de arrancar el aplauso de españoles y extranjeros.⁷ Tanto es así que

¹ «¿Quién no conoce a un hombre tan importante, nacido para el bien del Estado?» (Solórzano Pereira 1653). La censura lleva fecha de 28 de agosto de 1651. Mendo tomó 80 de los 100 grabados de Solórzano para su *Príncipe perfecto y Ministros ayudados. Documentos políticos y morales en emblemas* (1657 y 1662²).

² *Plenae sunt Curiae Regiae, Supremi Senatus, Ecclesiasticae Infulae, Purpurae sacrae, Virorum, qui olim illum in celeberrimo Salmanticensi Lycaeio Magistrum, & Doctorem, eam ebibentes disciplinam, qua nunc populos regant, Hispaniam ornent, Orbem stupefaciant.* Solórzano se doctoró por la Universidad de Salamanca y ejerció el magisterio en la cátedra de «Prima de Leyes» de esa Universidad (1602-1609), antes de trasladarse a Perú como Oidor de la Real Audiencia de Lima con el fin de recopilar el material de derecho indiano. Pasó a la Corte en 1626. Debe su fama especialmente a su labor como jurista e historiador.

³ Solórzano debió trabajar durante muchos años en la redacción de los *Emblemata*, pues en la «Epístola Dedicatoria a Felipe IV» dice que estaba ya ocupado en este libro (que no se publicó hasta 1653) cuando llegó a sus manos la *Idea de un príncipe político cristiano* de Saavedra Fajardo, cuya primera edición apareció en Munich en 1640.

⁴ Así lo recalca en su censura (fecha el 12 de octubre de 1651) el entonces muy afamado jurisconsulto y escritor Lorenzo Ramírez de Prado: *Proderit Omnibus; THEOLOGICIS, IVRECONSULTIS, PHILOSOPHIS, ORATORIBVS, POLITICIS; denique Maximis PRINCIPIBVS.*

⁵ *quidquid ad Regum institutionem, et rectam Reip. Administrat. Conducere, & pertinere videtur, summo studio disseritur.*

⁶ *Opus vel ipsa varietate, et utilitate Rerum, & Materialium, quas continet, expetendum, & omnium Facultatum Professoribus summo opere necessarium.* La plausible idea de Solórzano de introducir la emblemática en el ámbito universitario no era nueva, pues —como hemos demostrado— el Brocense había comentado en las aulas universitarias los emblemas de Alciato (véase Antón 1995 y Antón 1997).

⁷ *iudicij gravitatem, celsitudinem genij, ingenij acumen, temporum, & eventum amoenissimam eruditionem, & reliqua literaria ornamenta, quae tanto viro, non solum ex nostris; sed ex exteris, simul plausus extorquent.*

compara a Solórzano con Cornelio Tácito, y vaticina que las generaciones futuras llegarán a tributar al jurista madrileño un culto similar al que tuvo Tácito en Roma, y aunque su estilo es diferente, su inteligencia es igual o incluso superior a la del historiador romano.⁸

A estos elogios hay que añadir los que, en forma de epigrama, le dedican amigos y familiares en las páginas introductoras a los Emblemata. Entre éstos destaca el de Juan de Henao, quien —a diferencia de los otros laudatores— no aporta sobre sí ningún dato personal ni profesional, si bien todo hace suponer que se trata del jurista Juan de Henao y Monfer(r)az.⁹ Aunque son escasas las noticias acerca de su faceta como escritor,¹⁰ Henao se revela como poeta docto y de singular ingenio en el epigrama, compuesto en dísticos elegíacos y de fuerte sabor barroco, que transcribimos aquí seguidos de nuestra traducción.

D. IOANNIS DE HENAO, IN LAVDEM D.D.
IOANNIS DE SOLÓRZANO PEREIRA

Principis advigilas doctrinae, & moribus
Argus,
Qualiter & Custos, Isidis ille vigil.
Centena ceu luce, micas Emblemata Centum,
Queis vigor illius Luminis impar eat.
Sidera Aristoridæ proles Cyllenia clausit,
At tua nec tempus clausa videbit iners.
Tu te ipsum super astra levas, & ut Astrifer
Argus
Indefectibili lumine stella nites.

DON JUAN DE HENAO, EN ALABANZA DEL
DR. DON JUAN DE SOLÓRZANO PEREIRA

Velas por la educación y las costumbres del Príncipe, al igual que Argo, aquél atento guardián de Isis. Brillas con tus cien emblemas como si tuvieras una luz en cada uno, con los que no podría competir aquella poderosa luminaria. El vástago Cilenio cerró los ojos del Aristórda, pero el tiempo inactivo no verá los tuyos cerrados. Te elevas hasta los astros y, cual divino Argo, centelleas como una estrella de luz inextinguible.

Henao recurre a la conocida leyenda de Argo (lat. *Argus*; gr. Ἀργός) para comparar a Solórzano con el célebre personaje mitológico, ya que sus cien emblemas, que tienen por objeto mirar por la educación del príncipe, son equiparables a los cien ojos de que aquél estaba dotado y que custodiaban noche y día a la joven Ío, amante de Júpiter.¹¹

1. En el primer dístico se hace referencia a la fábula del monstruo Argus, encargado por Juno de vigilar a la joven Ío transformada en vaca por Júpiter para burlar los celos de su esposa. Henao sigue muy de cerca las Metamorfosis de Ovidio (I, 625 ss.), pero el relato del poeta clásico preferimos escucharlo en la versión de Juan Pérez de Moya (1585: Lib. III, c. XI)¹² no sólo por su pintoresquismo, sino porque la suya es la recopilación de datos mitológicos más completa de que disponían los poetas españoles del Barroco.

⁸ Lo dice el citado Agustín de Castro: *Non minus eminet Solorzano Hispania, quam suo Tácito Roma, nec leviori cultu nostrum futura venerabuntur tempora, quam Romanum suspexere praeterita. Diversa scriptiois species, sed mens eadem, nisi inferior illa.*

⁹ Magistrado y jurisconsulto natural de Madrid; su familia era originaria de Valladolid. Casó con Teresa Colón de Larreátegui (bautizada en Valladolid el 3 de diciembre de 1643 y fallecida en Madrid el 8 de enero de 1697). Sabemos que fue corregidor de la villa de Écija en 1672 (allí nació su hijo Baltasar), auditor de la cancellería de Granada en 1675, y que en 1677 se encontraba en Murcia, donde nació su hijo Bartolomé, y alcalde de casa y corte (cf. Fayard 227, 264, 534); el segundo apellido aquí es Monjaraz, en vez de Monferaz. Parece tratarse de una lectura errónea. Dejó varias obras, entre ellas *De contractu expromision y Comentarios*.

¹⁰ No hemos encontrado noticias sobre Juan de Henao en los repertorios bibliográficos al uso (Antonio, Ijsewijn, Dirk, *Bibliographie Intern. de l'Humanisme et de la Renaissance*).

¹¹ Argo *Panoptes* o el «Todo ojos». Hay variantes sobre el número de ojos que tenía y dónde los tenía: cuatro ojos, un ojo en el cogote, varios ojos por todo el cuerpo, cien ojos, cien en la frente y otros cien en la cerviz (para la leyenda de Argo, Ruiz de Elvira: 126-29).

¹² Citamos por la ed. de Clavería 1995: 414-21.

Júpiter, enamorado de la ninfa Ío, hija de Ínaco, decide «mudarla en una hermosa vaca blanca» para que no la reconozca Juno, «la cual contra sus enamoradas era vengativa» y quien, al no ver a su esposo en el cielo, «sospechó estaría con alguna de sus amigas». Juno, «espantada de vaca tan bella, preguntó a Íúpiter cuya era aquella vaca, y de dónde viniera allí errada, y cómo estaba sola, porque sospechara ella no ser vaca, mas alguna de las amigas de Íúpiter en ajena figura». Júpiter le responde que la vaca había nacido de la tierra, «y así no había ya de razón cuya era, o de dónde viniera, o cómo estaba sola». Pero Juno le pide la vaca y Júpiter se ve obligado a dársela porque «podría pensar no ser aquella vaca, mas en falsa vaca encubierta verdadera amiga». La esposa, para evitar que Júpiter se llevara a la hermosa novilla, se la encomendó a Argo, «un pastor que tenía cien ojos a la redonda de la cabeza, y cuando unos de ellos dormían, otros velaban». ¹³ Júpiter no puede soportar que su amada sufra y envía a Mercurio para que mate a Argo y libere a Ío. Mercurio se finge pastor de cabras y «tañendo albores» pasa cerca de Argo, quien le ruega que se detenga y cante. Mercurio intentaba que con sus «dulces cantos los ojos todos de Argos se adormeciesen», sin embargo no consigue que todos los ojos se rindan al sueño, de modo que «comenzó a contar la razón y arte de los alborgues o zampoña, instrumento músico de siete

caños». Y fue sólo así como se durmieron «los ojos perpetuos velantes». Entonces Mercurio con su alfanje cortó la cabeza de Argo ¹⁴ y dejó libre a la vaca. Juno, «doliéndose de la muerte de su pastor Argos, porque tantos y tan hermosos ojos por su muerte no pereciesen, púsolos en la cola de su ave el pavón». No acaba ahí todo, pues la saña de Juno la empuja a ponerle a Ío, aún vaca, «tábanos a la cola y las furias del infierno». ¹⁵ La joven, huyendo de tales tormentos, llegó al río Nilo, en donde «a todos los dioses y deesas rogó que diesen fin a sus trabajos». Júpiter le tiene que prometer a su esposa que nunca más la enojará para que recupere su forma humana Ío, quien «en Egipto por deesa grande en los templos de Nilo fue adorada».

El final de esta historia es esclarecedor para entender la presencia —aparentemente discordante— de Isis en el epigrama de Henao. ¹⁶ Ovidio nos da a entender que la joven Ío acaba siendo identificada con la egipcia Isis, al señalar que es honrada como diosa por la muchedumbre que viste de lino, ¹⁷ i.d., por los egipcios. Téngase en cuenta que por efecto del sincretismo religioso, Ío es identificada en Egipto con la diosa Isis. ¹⁸ Higino, a su vez, dice que Júpiter le devolvió su forma originaria y la hizo diosa de los egipcios, que llaman Isis. ¹⁹ Por lo demás, en un fresco de Pompeya (Casa del duque de Aumale, de la primera mitad del s. I p.C.), conservado en el Museo de Nápoles, se

¹³ OV. met. 1, 625-28: *centum luminibus cinctum caput Argus habebat: / inde suis vicibus capiebant bina quietem, / cetera servabant atque in statione manebant. / constiterat quocumque modo, spectabat ad Io: / ante oculos Io, quamvis aversus, habebat.*

¹⁴ Es innovación de Ovidio el que Mercurio se valga del caduceo para adormecerlo y que le corte la cabeza con una cimitarra, pues en versiones anteriores el pastor es muerto de una pedrada (Ruiz de Elvira:128).

¹⁵ Ovidio innova de nuevo al hacer que Juno envíe contra la novilla una Furia en lugar de un tábano (versión de Esquilo, Apolodoro y Virgilio) (Ruiz de Elvira:129). Pero Pérez de Moya conjuga ambas versiones, al hablar de tábanos y de furias.

¹⁶ La expresión *custos Isidis* recuerda la virgiliana *custos virginis* de pasaje en que el mantuano describe el escudo de Turno (*Aen.* 7, 789-92): *at leuem clipeus sublatis cornibus Io / auro insignibat, iam saetis obsita, iam bos, / argumentum ingens, et custos uirginis Argus, / caelataque amnem fundens pater Inachus urna.*

¹⁷ OV. met. 1, 748: *Nunc dea linigera colitur celeberrima turba [...]*. Tanto la diosa como sus los sacerdotes se caracterizaban por sus vestidos de lino blanco.

¹⁸ Hdt. 2, 41.

¹⁹ HYG. fab. 145, 5: *formam suam ei propriam restituit deamque Aegyptiorum esse fecit, quae Isis nuncupatur.*

representa a Isis recibiendo a Ío, quien después será identificada con aquélla.²⁰ Cuenta Isidoro de Sevilla que Isis es Ío, hija de Ínaco, que llega por mar a Egipto y allí enseña las letras y la escritura; luego fue llamada Isis y adorada como una gran diosa por ese pueblo.²¹ Recuérdese que en Egipto Isis es representada en forma de vaca y que una estatua de este animal era la que precedía a la estatua de la diosa en la procesión que describe Apuleyo.²²

En tiempo de los faraones Isis había absorbido a muchas divinidades locales y el proceso continuó bajo los Ptolomeos durante el contacto con Grecia, de manera que «Isis fue asimilada simultáneamente a Afrodita, a Deméter, a Hera, a Semele, a Ío, a Tyche y ¿qué se yo?» (Cumont:80). Así pues, Isis acabó convirtiéndose en una diosa todopoderosa, en un poder panteico, una *quae est omnia* (CIL X, 3800), de lo que da testimonio la letanía con que ella misma se presenta a Lucio en las *Metamorfosis* de Apuleyo²³ y que merece la pena trasladar en su totalidad:

[...] yo, creadora de la naturaleza, soberana de todos los elementos, principio originario de los siglos, suprema entre las divinidades, reina de los Manes, primera entre los seres celestes, faz uniforme de los dioses y de las diosas. Yo, que gobierno a mi voluntad las luminosas cimas del cielo, las salutíferas brisas del mar, los deplorables silencios de los infiernos. A mi numen, aunque único, lo venera todo el orbe bajo

múltiples formas, ritos diversos y nombres diferentes. De ahí que los frigios, la primera raza humana, me llamen madre de los dioses, moradora de Pesinonte; el pueblo autóctono de los áticos, Minerva Cecropia; los chipriotas, bañados por las olas, Venus Pafia; los cretenses, portadores de arcos, Diana Dictynna; los trilingües sicilianos, Proserpina Estigia; los antiguos habitantes de Eleusis, Ceres Actea; unos, Juno, otros, Belona; éstos, Hécate; aquéllos, Rhamnusia; y a los que iluminan los primeros rayos del sol naciente y los últimos en su ocaso, las dos Etiopías así como los egipcios, poderosos por su antigua ciencia, honrándome con un culto que me es propio, me llaman por mi verdadero nombre, reina Isis.

Pero en Roma el culto de Isis no aparece tan nítido como en el mundo helénístico (Takács; Alvar:148-49). Durante la República y parte del Principado no fue una diosa muy austera. Identificada con Venus,²⁴ le tributaban culto especialmente las mujeres de vida libertina. El carácter de diosa protectora de la vida sexual femenina y de los hijos le venía de Hathor-Afrodita, y como principio de la generación era la diosa suprema del amor. Lo que explica que ya en Alejandría, por aquel entonces la ciudad de los placeres, Isis hubiese perdido toda su seriedad, y en Roma continuase siendo muy indulgente con las debilidades humanas.²⁵ Sus templos disfrutaban de dudosa reputación, ya que eran frecuentados por jóvenes en busca de aventuras galantes. Así Ovidio (*ars* 1, 77-78) pinta el

²⁰ La pintura la reproduce Dunand:100.

²¹ ISID. orig. 1, 3, 5: *Aegyptiorum litteras Isis regina, Inachus filia, de Graecia veniens in Aegyptum, repperit et Aegyptis tradidit. 8, 11, 84: Isis lingua Aegyptiorum terra appellatur, quam Isis volunt esse. Fuit autem Isis regina Aegyptiorum, Inachis regis filia, quae de Graecia veniens Aegyptios litteras docuit, et terras colere instituit; propter quod et terram eius nomine appellaverunt*. Esta historia la recoge un manuscrito de mediados del s. XIV o anterior y perteneciente a la abadía de Saint-Germain (cit. en Dunand:170).

²² Met. 11, 11: *bos, omniatparentis deae fecundum simulacrum* («una vaca, imagen de la fecundidad de la diosa madre de todas las cosas»)

²³ Met. 11, 5: «[...] *renum naturae parens, elementorum omnium domina, saeculorum progenies initialis, summa munim, regina manium, prima caelium, deorum dearumque facies uniformis, quae caeli luminosa culmina, maris salubria flamina, inferum deplorata silentia nutibus meis dispenso: civis numen unicum multiformi specie, ritu uario, nomine nulliungo totius ueneratur orbis. Inde primigenii Phryges Pessinuntiam deum matrem, hinc autochthones Attici Cecropeiam Minervam, illinc fluctuantes Cyprii Phlaphiam Venerem, Cretes sagittiferi Dictynnam Dianam, Siculi trilingues Stygiam Proserpinam, Eleusini uetusti Acteam Cererem, Iunonem alii, Bellonam alii, Hecatam isti, Rhamnusia illi, et qui nascentis dei Solis inchoantibus «et occidentis inclinantibus» inlustrantur radiis Aethiopes utrique priscaque doctrina pollentes Aegyptii caerimoniis me propriis percolentes appellat uero nomine reginam Isidem*». Sobre la aretología y las letanías isíacas, vid. Dunand:185-90; Marín Ceballos:127-79.

²⁴ PLIN. nat. 2, 37 (diversos nombres que se dan al planeta Venus): *Itaque et in magno nominum ambitu est: alii enim Iunonis, alii Isidis, alii Matris Deum appellauere*.

NON TIBI SED RELIGIONI



Isidis effigiem tardus gestabat asellus,
Pando uerenda dorso habens mysteria.
Obuius ergo deam quisquis reuerenter adorât,
Piaq; genibus concipit flexis preces.
At asinus tantum prestari creditu honorem,
Sibi, & intumescit admodum superbiens.
Donec cum flagris compescens dixit agasus,
Non es deus tu aselle, sed deum uetbis.

Figura 1

iseo de Roma (*Memphitica templa*) como lugar de encuentros amorosos y dice que Isis, identificada con Ío en la expresión *linigerae... iuuencae* («de la ternera que viste de lino»), convierte a muchas mujeres en lo que ella fue para Júpiter (*multas illa facit, quod fuit ipsa Ioui*). No le va a la zaga Juvenal (6, 489), quien tilda a la diosa de alcahueta (*Isiaca... lenae*).

Antes definimos el texto apuleyano como una letanía, que recuerda necesariamente las letanías a la Virgen María, pues Isis, en virtud de su carácter universal y omnipotente, se acabó reinterpretando también en sentido cristiano. Ejemplo de una aretología común a Isis-Ío (representada en forma de novilla, *iuuenca*) y a la Virgen María es la que se halla en un himno de la iglesia ortodoxa donde se llama a María la joven vaquilla (*iuuenca*), que da a luz al ternero inmaculado. A ello se suma que una de las imágenes de Isis más venerada en Egipto fue la de la diosa amamantando a su pequeño Horus (helenizado



Figura 2

en Harpócrates a partir del egipcio *Harpocrot*) y que los primeros iconos de María amamantando a Jesús fueron pintados en Egipto (Schneider:150 y ss.; Dunand:159-68; Lozano:135-42).

Por otro lado, Isis ya en el mundo egipcio era diosa de la tierra y descubridora de las espigas,²⁶ lo que favoreció que los griegos la vieran idéntica a Deméter²⁷ y los romanos a Ceres, ambas diosas de la agricultura. No es extraño que de Deméter-Ceres reciba Isis algunos atributos. V.g. en las Metamorfosis de Apuleyo (11, 3) Isis se le aparece a Lucio con el tocado de espigas y la guirnalda de su manto con flores y frutos (11, 4), sin olvidar la *cista secretorum capax*²⁸ o cesta de miembro que lleva en sus manos uno de los sacerdotes en la procesión del *Nauigium Isidis* (11, 11), todos ellos elementos relacionados con Ceres. De suerte que en uno de los emblemas de Alciato (en el grabado de la editio princeps (Figura 1) no aparece la imagen de la diosa) se ve a lomos de un borriquillo la efigie de Isis estante sobre la cesta de los venerables misterios (*verenda mysteria*) y portando

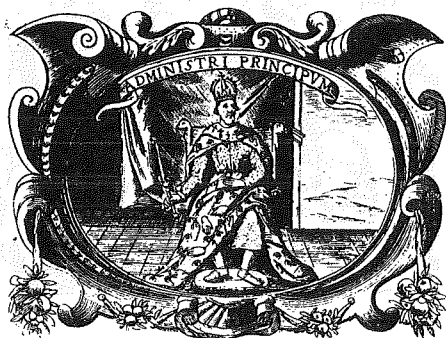
²⁵ Cf. Marín Ceballos:130-32. En el siglo II un nuevo ideal se desarrollaba en la conciencia popular. La renuncia a los placeres sexuales se considera la condición indispensable para lograr el conocimiento de la divinidad, y entonces Isis ya no favorecerá los amores ilícitos. Así, en la novela de Jenofonte de Éfeso (c. 280 p.C.) la diosa protegerá la castidad de la heroína contra todos los embates y garantizará su triunfo (cf. Cumont:82), y en la novela apuleyana (11, 15) Lucio sufre sus desventuras como asno —según le hace notar el sacerdote de Isis— no sólo debido a su desdichada curiosidad (*curiositas improspera*), sino también a su lascivia (*ad serules delapsus uoluptates*).

²⁶ Cf. *supra* n. 21 (ISID. orig. 8, 11, 84); TERT. coron. 7: *Prima Isis repertas spicas capite circumtulit*.

²⁷ Hdt. 2, 156 y 171; Plu. *De Isis et Osiris* 169.

²⁸ En la *cista mystica*, elemento esencial en casi todas las religiones místicas, se guardaban los objetos sagrados de los misterios, los cuales eran únicamente mostrados a los iniciados en el momento de su consagración.

Administri Principum.
EMBLEMA LIV.



*En tibi plura gerit, quàm lumina praeiit Argos,
Rex; Aures totidem, quin totidemq, manus.
Hac opus Imperio, fides supplenda Ministris,
Regi hi sunt aures, lumina clara, manus.*

Figura 3

un ramo de espigas en su mano izquierda²⁹ (Figura 2) Después de lo dicho se entiende que Daza Pinciano, primer traductor del *Emblematum liber* al castellano, haya sustituido a Isis por Ceres: «Como un asnillo que a la Ceres santa / Con tardo paso en procesión llevaba».³⁰ A propósito de este mismo emblema y como dato curioso, debemos señalar que otro humanista del s. XVI, el andaluz Juan de Valencia, en sus *Scholia* a los emblemas de Alciato, sostiene que a Isis la consideran muchos una diosa sapientísima, pues 'Isa' significa sabia (Valencia: 147).

2. A juicio de Henao, Solórzano con sus *Emblemata centum* se erige como un nuevo Argo de cien ojos (*centum lumina*)

encargado de vigilar la institutio y los mores del príncipe.³¹ No en vano, este libro, presentado bajo la atractiva y prope-déutica forma de emblemas, entra de lleno en la tradición de los Fürstenspiegel, género de raíces medievales que experimentó un enorme auge durante los siglos XVI y XVII. Por lo demás, la fábula de Argo ofrecía muchas posibilidades a los autores de emblemas. En los *Hieroglyphica* de Valeriano se representa a Argo como un hombre con el cuerpo cubierto de ojos, y es interpretado como imagen del mundo (*uniuersae mundi machinae typus*); su cabeza es el cielo y sus ojos las estrellas, que vigilan y protegen cuando queda por debajo de ellos (*quae inferiora omnia custodiunt & fouent*). Y para los egipcios —agrega Valeriano— Argo representa el mundo en su totalidad (*mundum uniuer-sum*) (Valeriano lib. I 572 d; lib. III 26 f). Solórzano se inspira en Argo para su emblema LIV. Administri principum («Los ministros de los príncipes») (Figura 3), en cuyo epigrama (en dísticos elegíacos) declara que el rey nos muestra más ojos (*lumina*) que Argo. El grabado presenta a un rey sentado en el trono con el manto repleto de ojos, orejas y manos, porque se necesita de ellos para gobernar, haciendo las veces de éstos los ministros leales, que han de ser para el rey como orejas (*aures*), ojos (*lumina clara*) y manos (*manus*).³²

Retomemos a Pérez de Moya, quien, siguiendo pedisecualmente a Boccacio,³³ distingue en esta fábula una «declaración histórica»³⁴ (conocida como *evemeris-*

²⁹ Alciato 35 (emblema 7). El primer dístico dice: *Isidis effigiem tardus gestabat asellus, / Pando verenda dorso habens muysteria* («Un lento borriquillo portaba una imagen de Isis, llevando en el corvo lomo los venerables misterios»). El Brocense (citando al filósofo Celso, c. 150 p.C.), arguye que la fuente del epigrama es el fabulista griego Babrio (s. II p.C.). Cf. *Commentaria in Ind. Alciati Emblemata*, Lugduni: Apud Gulielmum Rovillium, 1563. alias 1573 (Sánchez de las Brozas 1776: III, 29–30). En la edición del Brocense figuran 211 emblemas frente a los 212 que hay las últimas ediciones de Alciato.

³⁰ *Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon: Por Mathia Bonhome, 1549. Para los Emblemas de Daza hemos consultado la ed. de Madrid: Editora Nacional, 1975, 89 (introd. M. Montero Vallejo). Sin embargo, esta identificación Isis/Ceres, habitual en el mundo romano, ha sorprendido a algún comentarista (cf. Alciato 1985, 35 nota 21: «Es curioso que cite a la diosa Ceres, en lugar de Isis, que es la que menciona Alciato»).

³¹ En la literatura de la época, la palabra Argos se empleaba para designar a un pastor (v.g. la *Arcadia* de Lope de Vega) o a una persona muy vigilante (v.g. *El viejo celoso*, *La gitanilla*, *Persiles y Sigismunda* de Cervantes). Vid. Schevill: 182–83.

³² También la imagen del ojo vigilante aparece en el emblema LXVI. *Legum munia, Urbium moenia*. Puede consultarse la ed. de Jesús María González de Zárate (Solórzano 1987).

mo) y un «sentido alegórico». Es el sentido alegórico el que ayuda a descifrar el valor que le otorgan a la fábula los autores de emblemas. Por Ío, señala Pérez de Moya, «se entiende el humor vital de la simiente humana»; y si Juno encomienda la vaca al pastor Argo es porque ésta, identificada con la Luna,³⁵ «después de que saca la criatura del cuerpo dala en guarda a la razón, entendida por Argos», y se dice que Argo tenía cien ojos, «porque la razón toda es ojos; porque no sólo a cien partes, mas aun a infinitas ha de mirar y respetar.» En cuanto al hecho de matar Mercurio a Argo lo explica diciendo que «Mercurio significa la mala agudeza de la carne y los halagos carnales y deleites, los cuales engañan a la razón», y que Ío vaya a Egipto y trueque su nombre por el de Isis «que quiere decir tierra» es porque «los que dejan la razón y siguen las codicias tórnanse bajos y viles como la tierra».³⁶ Al igual que Macrobio³⁷, opina que por Argo puede entenderse «el cielo» y por sus ojos «las estrellas», y con su movimiento continuo «a la tierra, entendida por la vaca o

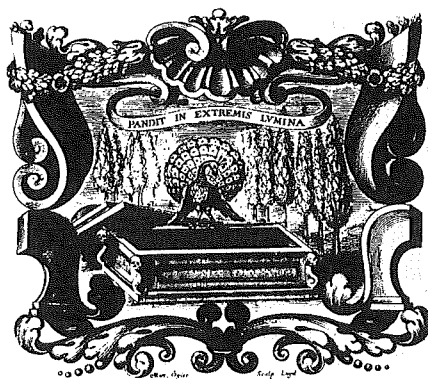


Figura 4

por Yo, hace fértil influyendo virtud.»³⁸

Argo como alegoría de la vejez e documenta en una de las empresas de Núñez de Cepeda³⁹ (Figura 4), en cuyo grabado figura un pavo real con la cola desplegada, mirando a sus patas, apoyadas sobre un sepulcro abierto. El autor cita los versos ovidianos sobre la muerte de Argo (*Arge, iaces*) y sus ojos colocados por Juno (*Saturnia*) en las plumas (*pennis*) de la cola (*caudam*) de su ave (*volucris suae*).⁴⁰ Esta es

³³ *Genealogiae deorum gentilium libri XV*, Paris, 1511. Lib.VII, c. XXII. Citamos por Boccaccio 1983, 449-52: «[...] la cual [Juno] la entregó inmediatamente para su custodia a Argos el hijo de Aréstor, que tenía cien ojos [...] y fue llamada Isis en lugar de Ío por los egipcios. Pienso que el significado de esta fábula es doble, a saber el natural y el historiográfico [...]» (Ed. de M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias).

³⁴ *Ibid.* 416-17. Según la declaración histórica o evemerística, Ío fue «una mujer principal, que Iupiter por engaños conoció». A ésa «le vino deseo de reinar» e hizo la guerra contra Argo, rey de los argivos, y «aconteció ser Yo vencida y presa de Argos y puesta en prisión». Enterado Júpiter, envió a su hijo Strillon, luego llamado Mercurio, hombre muy elocuente y hábil, que con engaños mató al viejo Argo y libró a Ío de la prisión. Entonces Ío, como «no hubiese buenas andanzas en su tierra» y confiando en su diligencia y su ánimo varonil, «se entró en un navío, cuya insignia era una vaca, y pasó en Egipto», donde se casó con Apis, rey poderoso. Ío enseñó a los egipcios las letras y el cultivo de la tierra y otras artes diversas y muy provechosas, y ganó tanta reputación «que vino a ser tenida no por hembra mortal, mas por diosa muy grande, edificándole templos y haciéndole sacrificios divinos, aun en vida, y poniéndole ley que no osase alguno, so pena de muerte, decir que Yo hubiese sido en algún tiempo mujer mortal, mas siempre diosa.»

³⁵ Uno de los epítetos de esta diosa es Lucina; a Juno Lucina se encomendaban las parturientas.

³⁶ Lib. III, c. XI. 419 ss.

³⁸ Pérez de Moya 418-19. Según otro sentido alegórico, Ío es la Luna, y Argo el cielo y las estrellas (Pérez de Moya 420-21).

³⁹ *Empresas Sacras*. Lyon: Anisson y Possuel, 1682. Empresa XLIX. Citamos por la ed. de Rafael García Mahiques, 186 ss.

⁴⁰ *OV. met.* 1, 720-23: *Arge, iaces; quodque in tot lumina lumen habebas. / Exstinctum est centumque oculos nox occupat una. / Excipit hos uolucrisque suae Saturnia pennis. / Collocat et gemmis caudam stellantibus inplet.* El pavo real o pavón, ave consagrada a Juno, ha quedado como símbolo del desengaño barroco, según se observa en Núñez de Cepeda (*ibid.* 186): «Descoge el pavón en la extremidad de sus plumas un orbe resplandeciente de luceros, enseñando a los mortales que, en los últimos términos de la vida, abran los ojos para llorar los desórdenes pasados y disponer camino a los descansos futuros. Toda aquella pompa florida que el ave real descega en el jardín ameno de sus plumas, cubierta de ojos, bordada con prodigiosa imaginaria de matices [...] se desvanece en mirándose a los pies. Pónelos la empresa sobre un sepulcro, para que de sus sombras cobre nuevas luces el desengaño. Como la muerte del Pastor fabuloso encendió en el penacho del ave las cien estrellas.»

la enseñanza que, en opinión de Núñez de Cepeda, transmite la leyenda de Argo: «Cuando la juventud halle para su ceguedad alguna disculpa en el ardor y viveza de la sangre, en la precipitación de los deseos que la impresionan con ligereza, la edad madura, sorda ya a semejantes bullicios, debe ser Argos, que con la vista a las espaldas lllore los descuidos pasados, y disponga con las luces del semblante el acierto en lo que resta de la carrera. El estudio más feliz de la juventud es disponer una buena vida, y el desvelo más provechoso de la ancianidad es fabricar una buena muerte». (187)

3. En el tercer dístico Henao alude al final de Argo, muerto por Hermes-Mercurio. En esta ocasión la referencia a Argo se hace mediante el patronímico Aristorida «hijo de Aristor» (o Arestor), término que aparece en Ovidio (met. 1, 624) y que constituye en la literatura latina un *hápax legómenon*.⁴¹ En cuanto a la ascendencia genealógica de Argo, ésta no cuenta con un tradición unívoca, y Ovidio, al hacerlo hijo de Arestor, coincide con Apolonio de Rodas (1, 11, 112; 325). La expresión *proles Cyllenii*⁴² designa a Hermes, hijo de Zeus y de Maya, que nació en el monte Cileno, al sur de Arcadia. Con esta muerte se ha intentado explicar el oscuro sobrenombre Argifonte del dios Mercurio, interpretado como «el matador de Argo». ⁴³

4. El último dístico vuelve a comparar explícitamente a Solórzano con Argo astrifer «portador de estrellas», epíteto que conviene al pastor de los cien ojos o las cien luces, ya que en poesía es habitual designar la luz de los ojos mediante términos como *lumina* o *sidera*. Sin ir más lejos, Ovidio aplica a Argo el epíteto *stellatus* (met. 1, 664). Ahora bien, a juzgar por el contenido de ambos versos relativo a las estrellas (*super astra, stella, indefectibili lumine*), nos preguntamos –aun a riesgo de que nuestra pregunta sea como la flecha que pasa de la diana– si Henao, en consonancia con el conceptismo de la época y jugando con las posibilidades que le ofrece el nombre de Argus, no estará aludiendo a la constelación del hemisferio sur de nombre Argo⁴⁴, también conocida como Argos Navis (la nave de Argo, en que Jasón y sus compañeros fueron en busca del vellocino de oro), aun cuando la cantidad y el género de la palabra que designa la constelación son diferentes de la que designa al personaje mitológico.⁴⁵

★

Como corolario, digamos que Henao, amén de dejarse seducir por el rebuscamiento y la oscuridad característicos del Barroco, ha sabido ensamblar con maestría y acierto materiales procedentes de diversos autores clásicos, en particular de Ovidio,⁴⁶ su principal ins-

⁴¹ Para la expresión *tempus iners*, cf. OV. *epist.* 16, 314; *ars* 3, 360; *Pont.* 1, 5, 47. Aplicado a *tempus* o *dies* (cf. SIL. 12, 114) el adjetivo *iners* tiene el valor de «sin provecho», «ocioso», «sin actividad» (*nihil agente, nihil moliente*).

⁴² La expresión *proles Cyllenii* se constata en STAT. *silv.* 2, 1, 589, y VAL. *FL.* 1, 436.

⁴³ MACR. *sat.* 1, 19, 12.

⁴⁴ Debe tenerse en cuenta la cantidad (lat. *Argō*, us; gr. Ἀργῶ, oos-ōūs) y el género (femenino) de la palabra que designa la constelación, y que exigiría escribir: *astrifera Argo*. No obstante, es admisible que se diesen licencias o a veces lapsus de este tipo en algunos poetas neolatinos.

⁴⁵ HYG. *astr.* 2, 37, 1, 12–17. Argo se extiende desde el Can Mayor a la Cruz del Sur, englobando parte de la Vía Láctea. La constelación *Argo Navis* fue introducida en el *Catalogus stellarum australium* (Catálogo de estrellas australes) de Edmont Halley en 1679, pero en 1763 Nicolás Luis de Lacaille dividió la gigante constelación en tres constelaciones más pequeñas, *Carina* (La Quilla), *Puppis* (la Popa) y *Vela* (la Vela). *Canopus* (su nombre le fue dado al parecer por Eratóstenes) o *Alfa Carinae* es la estrella principal de la constelación y la segunda estrella más brillante del cielo en el hemisferio austral.

⁴⁶ Vg. Virgilio (*custos uirginis*); Estacio y Valerio Flaco (*proles Cyllenii*); Ovidio (*Aristoridae, tempus... iners*). Por otro lado, como es bien sabido, el neolatín bebía no sólo del latín clásico, sino también del latín cristiano y medieval, como demuestra el caso del adjetivo *indefectibilis/e*, que no se constata en latín clásico, pero que recogen Latham y Hoven. Nótese la forma arcaica *queis* (= *quibus*).

pirador, para componer este epigrama en honor de Solórzano, quien con sus cien *emblemata* desempeña el papel del pastor que vigila la educación y las costumbres del príncipe, siendo al mismo tiempo una celebridad, una lumbrera, cuya fama, cuya luz nunca se eclipsará.

Abriamos esta comunicación con el elogio que Andrés Mendo le brindaba a Solórzano, y con un elogio la cerramos, éste debido a la pluma de su paisano, colega y laudator Juan de Henao⁴⁷: *Per te Saturni redeunt, Solorzane, regna, / Nos traque Politicis aurea secla facis.*

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, Andrea (1977). *Emblematum liber*, Augsburg, 1531. Ed. Facsímil Hildesheim-New York: G. Olms.
- Alciato, Andrea (1985). *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985.
- Alciato, Andrea (1549): cf. Daza Pinciano, Bernardino.
- Alvar, Jaime. *Los Misterios religiosos «orientales» en el Imperio Romano*, Barcelona: Crítica, 2001.
- Antón, B. (1995). «La mitología en la literatura emblemática del Siglo de Oro: Los *Emblemata centum regio-politica* de Juan de Solórzano.» Coord. Jesús M^a Nieto Ibáñez. *Estudios de Religión y Mito en Grecia y Roma*. León: Universidad, 221-36.
- Antón, B. (1997). «Horacio en la literatura emblemática del Siglo de Oro», *Revista de Investigación (RICUS)* 14, 1 163-83.
- Antonio, Nicolás. *Bibliotheca Hispana Nova*. Matriti: Apud J. Ibarra, 1783. 2 vols.
- Bibliographie Internationale de l'Humanisme et de la Renaissance*. Genève: Droz 1783.
- Boccaccio, Iovanni. *Genealogía de los dioses paganos*. Ed. M^a Consuelo Álvarez; Rosa M^a Iglesias. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- Cumont, F. *Las religiones orientales y el paganismo romano*. Madrid: Akal, 1987
- Daza Pinciano, Bernardino (1549). *Los Emblemata de Alciato traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon: Por Mathia Bonhome.
- Daza Pinciano, Bernardino (1975). *Los Emblemata de Alciato traducidos en rhimas españolas*. Madrid: Editora Nacional.
- Dirk, Sacré. *Companion to Neo-Latin Studies. Part II: Literary, Linguistic, Philological Questions*. Leuven U.P., 1998.
- Dunand, François. *Isis, Mère des Dieux*. Paris: Errance, 2000.
- Fayard, Janine. *Les membres du Conseil de Castille à l'époque Moderne (1621-1740)*. Université de Lille III, 1982.
- Hoven, R. *Lexique de la Prose Latine de la Renaissance*. Leiden-New York-Köln: E.J. Brill, 1994.
- Ijsewijn, Jozef; Dirk. Sacré. *Companion to Neo-Latin Studies. Part II: Literary, Linguistic, Philological Questions*. Leuven U.P., 1998.
- Latham, R.E. *Revised Medieval Latin*. Oxford U.P., 1965.
- Lozano, Arminda. «Antecedentes paganos del culto a María», Ed. Rebeca Rubio. *Isis. Nuevas perspectivas*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1996. 135-42.
- Marín Ceballos, M.C. «La religión de Isis en las 'Metamorfosis' de Apuleyo.» *Habis* 4 (1974). 127-79.
- Mendo, Andrés. *Príncipe perfecto, y Ministros ayudados. Documentos políticos y morales en emblemata*. Salmanticae: Apud Didacum Cossio, 1657. Lugduni: Apud eosdem Horatium Boissat & Georgium Remeus, 1662.
- Núñez de Cepeda, Francisco (1682). *Idea de El Buen Pastor, copiada por los santos doctores, representada en Empresas sacras*. Lyon: Anisson y Possuel.
- Núñez de Cepeda, Francisco (1988). *Empresas Sacras*. Ed. Rafael García Mahiques. Madrid: Tueró.
- Pérez de Moya, Juan (1585). *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina, provechosa a todos estudios. Con el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad*. Madrid: Francisco Sánchez.

⁴⁷ Henao le dedica a Solórzano un segundo epigrama -en dísticos elegíacos- que concluye en los siguientes términos: «Contigo, Solórzano, retorna el imperio de Saturno, al convertir nuestra época en el siglo de oro de la Política». La expresión *redeunt Saturnia regna* es de paternidad virgiliana (*eccl.* 4, 4). La edad de oro, en que los hombres eran buenos y felices, se hace coincidir con el tiempo en que Saturno gobernaba el mundo, antes de pasar a manos de su hijo Júpiter, con quien se inicia la edad de plata. Sobre las edades o razas, *vid.* en la literatura griega, Hes. *Opera et dies*, 109 ss.; Arat. 96 ss.; y en la latina, sobre todo, HOR. *epod.* 16, 64; *OV. an.* 3, 8, 35 ss.; *fast.* 2, 289 ss.

- Pérez de Moya, Juan (1995). *Filosofía secreta*. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra.
- Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1975.
- Sánchez de las Brozas, Francisco (1563. alias 1573). *Commentaria in Indr. Alciati Emblemata*. Lugduni: Apud Gulielmum Rovillium.
- Sánchez de las Brozas, Francisco (1776). *Opera Omnia. Auctore Gregorio Maiansio*. Genevae: Apud Fratres de Tournes.
- Schevill, Rudolph. *Ovid and the Renaissance in Spain*, Hildesheim-New York: G. Olms, 1971.
- Schneider, Carl. *Geistesgeschichte der christlichen antike*. München: C.H. Beck, 1970.
- Solórzano Pereira, J. de (1653). *Emblemata centum regio politica*. Madrid: In Typographia Domin. Garciae Morras, s.a. [1653].
- Solórzano Pereira, J. de (1987). *Emblemas Regio-Políticos*. Ed. Jesús María González de Zárate. Madrid: Tuero.
- Takács, Sarolta A. *Isis & Serapis in the Roman World*. Leiden: E.J. Brill, 1995.
- Valencia, Juan de. *Scholia in Andreae Alciati Emblemata (MS 6658 B.N. de Madrid)*. Ed. Francisco J. Talavera Estesio. Málaga: Universidad, 2001.
- Valeriano, Pierio. *Hieroglyphica seu De sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis. Commentarii. A Ioani Pierio Valeriano*. Lugduni: Apud Bartholomaeum Honoratum, 1586.

EL OCASO DE LA CULTURA SIMBÓLICA EN NAVARRA: LAS EXEQUIAS REALES DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX

José Javier Azanza López
Universidad de Navarra

INTRODUCCIÓN

Significa A. Bonet Correa que «a partir de la *nación dividida*, tal como calificó Hegel a la sociedad de principios del siglo XIX, la fiesta urbana se hace imposible» (Bonet Correa 1983:10). Quiere con ello aludir al sentido epigonal que ofrece el arte efímero decimonónico, que sin desaparecer completamente adquiere otras dimensiones y resulta en gran parte anacrónico al no poder liberarse de ciertos modelos tradicionales. La arquitectura efímera sigue estando presente en las celebraciones regias, es decir, en el arte oficial: enormes máquinas funerarias se erigen como catafalcos para presidir en el interior del templo las ceremonias de exequias reales, y monumentales arcos de triunfo transfiguran la arquitectura urbana con motivo de las entradas de los monarcas; pero aparecen cada vez más como planteamientos residuales de una tradición que ya ha perdido su sentido (Toajas Roger:118).

De igual forma, la cultura simbólica plasmada en emblemas y jeroglíficos, que en el barroco adquirió categoría de lenguaje público, entra en franca deca-

dencia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la mentalidad racional y el valor del conocimiento experimental modifiquen tal estructura de pensamiento; el juego de ingenio, el mensaje oculto cuyo verdadero significado se encuentra tan sólo al alcance de un pequeño grupo capaz de descifrarlo, deja de tener vigencia en un período en el que se imponen las ideas de validez universal, claras y concisas.¹ Ya el padre Sarmiento, además de afirmar que los jeroglíficos «sólo se admiran hoy porque no se entienden y se admiraban al principio aunque no todos los entendían», era de la opinión de que «ni las representaciones deben ser enigmáticas ni se deben reducir a geroglíficos sus adornos» (Bonet Correa 1990:18). En la misma línea se manifestaba en 1821 el autor de un proyecto para el Monumento al Dos de Mayo al escribir que «el pueblo felizmente ignora y ha ignorado siempre esa filosofía emblemática y jeroglífica... el idioma de los monumentos no es una germanía exclusiva, sino una lengua universal y, por decirlo así, óptica y gestilocua, que no reconoce

¹ Significa al respecto José Miguel Morales Folguera que «en el siglo XVIII el uso de esta cultura hermética siguió estando vigente, especialmente en el adorno de las obras efímeras, que se erigían con motivo de las exequias, entradas y coronaciones reales, aunque su nivel de credibilidad estaba ya bajo mínimos, reduciéndose su utilidad a fines lúdicos y decorativos, así como a juegos intelectuales y entretenimientos de sus creadores». A su juicio, diversos factores contribuyen a esta decadencia de la emblemática, como el desarrollo de la ciencia, que llegó a demostrar la falsedad de muchas de las bases sobre las que se cimentaban los emblemas, y el indiscriminado uso que se hizo de éstos (Morales Folguera 2000:533).

ideas compuestas» (Varela:185). Aunque el aparato retórico propio del arte oficial se mantendrá de forma residual, la obviedad de los contenidos y formas alegóricas en el languideciente arte efímero del siglo XIX muestran hasta qué punto en este momento resulta vacío y vacío (Tojas Roger:109).

En este marco de aparente crisis o decadencia del efímero, Navarra se acomoda a las pautas generales de comportamiento con el correspondiente retraso de un centro periférico; las exequias reales del primer tercio del siglo XIX ponen de manifiesto la pervivencia y transformación de usos y costumbres, revisión de anteriores pautas de comportamiento y adopción de nuevos modelos.

1. LAS EXEQUIAS REALES DE 1819: EL PESO DE LA TRADICIÓN

1.1. *El catafalco o la continuidad de la tipología turriforme*

La modificación de la etiqueta funeraria que se produjo en el siglo XIX significó la desaparición del ritual que acompañaba la muerte del rey desde hacía casi tres siglos y, en consecuencia, de la cultura simbólica. En Navarra sin embargo el ceremonial barroco mantuvo plena vigencia pese al cambio de centuria, sin apenas modificaciones sustanciales.

1819 fue un año particularmente trágico para la dinastía borbónica reinante en España, pues en el corto espacio de un mes se celebraron los funerales por tres de sus miembros: la reina María Isabel de Braganza, esposa de Fernando VII, y los padres de éste María Luisa de Borbón y Carlos IV. En todos ellos, la llegada de las misivas oficiales y los decretos que anunciaban la muerte del monarca puso en marcha de

inmediato el complicado mecanismo de la burocracia de la época, iniciándose todas las gestiones necesarias para dar cumplimiento a las exigencias del duelo. La pieza más destacada de todo este engranaje sigue siendo el túmulo o catafalco, que en el escenario catedralicio se convierte en punto de referencia, epicentro en torno al cual gira el drama teatral de las exequias; en él, el monarca se hace presente a sus súbditos por medio de los símbolos que lo representan.

El 1 de enero de 1819 se recibió la carta firmada por el rey Fernando VII en la que comunicaba a la ciudad el fallecimiento de su esposa María Isabel de Braganza. Rápidamente se iniciaron los preparativos para la colocación del túmulo, mas al haber desaparecido el antiguo, se acordó que el secretario buscara el diseño y explicación sobre la manera de componerlo que todavía se conservaban, y que muy probablemente se trataban de los elaborados en 1766 por el maestro carpintero José Antonio Huici.² A su vez, el Regimiento informó de la necesidad de construir un capelardente de nueva planta al virrey, quien al tener conocimiento del hecho manifestó su deseo de saber «qué tiempo llevaría el construirlo de cinco cuerpos como era estilo, y cuánto tiempo de menor mole», dato que resultaba imprescindible para determinar el día de las exequias. A la vista del plan, el carpintero de la ciudad y maestro de obras de la catedral Francisco Cruz de Aramburu, estimó en cinco o seis días el tiempo que tardaría en componerlo, labor en la que contó con la ayuda de Roque Jacinto Arteaga, maestro de obras del Ayuntamiento. Finalmente las exequias tuvieron lugar entre los días 18 y 20 de enero, por lo que quizás se produjera un retraso en la ejecución del mismo.

² El 26 de agosto de 1766, a la conclusión de los funerales de Isabel de Farnesio, el maestro carpintero José Antonio Huici realizó un diseño del catafalco acompañado de su explicación «a fin de que qualquiera Maestro Carpintero con facilidad lo pueda poner y tenga la más puntual noticia del modo en que se plantifica, velas y achas que se emplean en él, de la manera que se enluta, pone el púlpito, y espacio que se deja para los responsos y demás que corresponde a tan serio acto» (Azanza López 1998:281).

Los gastos de la construcción del capelardente corrieron por cuenta del Regimiento de la ciudad, ascendiendo su coste total a 2.473 reales. El túmulo imitaba en todo al del siglo XVIII, aunque constaba de un cuerpo menos, lo cual significaba también una disminución en la altura de la máquina, que tan sólo alcanzaba los 40 pies (12,2 metros), frente a los 67 pies (20,5 metros) de anteriores cenotafios. Estaba formado por basamento, cuatro cuerpos decrecientes en altura y la tumba real, sobre la que se disponía una corona en memoria de la reina difunta. 28 hachas y 240 velas de cera amarilla, «lúgubres antorchas, que se liquidan en ardientes lágrimas», proporcionaban iluminación a la máquina y contribuían a recrear el ambiente dramático que requería la arquitectura funeraria. No faltaban tampoco los elementos que decoraban la estructura fúnebre, como telas y bayetas, el manto real dispuesto en el cuarto cuerpo, o el esqueleto de lienzo que cubría la testera de la tumba, mirando hacia el coro; asimismo calaveras de lienzo y coronas de papel se disponían en los tres cuerpos superiores, en tanto que el primero quedaba reservado a los jeroglíficos rescata-dos de exequias anteriores.

El catafalco pamplonés mantenía en consecuencia su estructura turriforme, así como su concepción barroca en el ornato. En el marco de la arquitectura funeraria del siglo XIX, que muestra su preferencia por el obelisco y la pirámide

truncada, Navarra constituye una de las excepciones, dado que no existe el más mínimo indicio de renovación con respecto a la disposición piramidal de los catafalcos dieciochescos, los cuales sirvieron como modelo a la hora de confeccionar el diseño del túmulo decimonónico. Al igual que ya sucediera en los funerales de Carlos III celebrados en 1789,³ en absoluto apreciamos los ecos del neoclasicismo, pese a lo avanzado de las fechas. Contrasta en este sentido el carácter retardatario del túmulo catedralicio con el más avanzado de otras máquinas erigidas con motivo de visitas reales en las que sí se apreciaba una renovación o puesta al día del efímero navarro, de la mano de prestigiosos arquitectos miembros de la Real Academia de San Fernando.⁴

1.2 Los jeroglíficos o el arraigo de la cultura simbólica

Al igual que acabamos de significar para la tipología del catafalco, las exequias de Carlos III a finales del siglo XVIII supusieron también en determinadas ciudades un punto de inflexión en lo que al programa iconográfico respecta. Las honras fúnebres del monarca, en particular las sufragadas por las Sociedades Económicas, Juntas de Comercio e instituciones similares próximas a los círculos ilustrados, son fiel exponente de las actitudes de una *elite* que procura desterrar de la ceremonia toda referencia macabra. En ellas, esqueletos y cala-

³ En efecto, en algunas capitales se instauró en 1789 un tipo de catafalco que reflejaba un nuevo sentido del monumento efímero, en el que desaparecía la articulación en pisos decrecientes y la decoración barroca era sustituida por elementos más afines a la estética neoclásica, a la vez que se eliminaban los jeroglíficos, símbolos y emblemas; es el caso de Madrid, Barcelona, Sevilla y Cádiz. Sin embargo, en el resto de la geografía española se mantiene una concepción arquitectónica muy retardataria, heredera directa de modelos barrocos, tal y como sucede en Murcia, Mallorca y Santander. El catafalco de la catedral de Pamplona debe inscribirse en esta última corriente, y en ella se mantiene en el siglo XIX sin que puedan apreciarse atisbos de cambio (Soto Caba 1991:339-353).

⁴ Esta contradicción queda patente si comparamos el catafalco con las construcciones efímeras erigidas en honor de los reyes Fernando VII y María Josefa Amalia de Sajonia durante su visita a Navarra en 1828. Así, en Fontellas se erigió un arco triunfal de acuerdo con el espíritu neoclásico de la época que recuerda proyectos del Madrid de Fernando VII, de arquitectos como Silvestre Pérez; y en la venta de San Francisco Javier en las Bardeñas se levantó un monumental obelisco, «obra que ha de gustar a los inteligentes» en palabras de su autor José de Nagusia, quien sin duda conocía que dicha tipología se presentaba como la expresión de los postulados neoclásicos planteados desde la Academia. Azanza López, 2001 (en prensa).

veras desaparecen casi por completo, siendo suplantados por elementos más abstractos como coronas de ciprés, vasos y urnas funerarias, y motivos similares: «la muerte es sólo horrorosa en la opinión del pueblo insensato», significaba un artículo recogido en la prensa de la época que muestra bien a las claras el cambio de mentalidad que se estaba operando.

De esta manera, los jeroglíficos van perdiendo fuerza en beneficio de un nuevo tipo de decoración que incorpora los principales acontecimientos de la vida del monarca⁵. Sus virtudes cristianas, aun sin llegar a desaparecer del todo, son acompañadas por las virtudes sociales encaminadas a la glorificación terrena del difunto, como puede comprobarse en el túmulo erigido por el Ayuntamiento de Sevilla, en el obelisco levantado a expensas de la Junta de Comercio de Barcelona, o en el monumento funerario del monarca en La Coruña.⁶

Nada de esto acontece en Pamplona, donde se mantiene inquebrantable la inercia del pasado y la tradición emblemática sigue brillando en todo su esplendor; de hecho, significa la relación de exequias de Carlos III que lo que más llamó la atención en el catafalco erigido en la catedral eran sus «ingeniosos Geroglyphicos, que deleytaban el en-

tendimiento» (Azanza López 2000:551-586). Los jeroglíficos carolinos vuelven a incidir en los aspectos emblemáticos de exequias anteriores, que sin duda comenzaban ya a resultar anacrónicos en el Siglo de las Luces; como significa J. Gállego, «los jeroglíficos que Pamplona dedica al túmulo de Carlos III, vela que se apaga, cordero amenazado, guadaña entrelazada de laureles, brazo armado de espada, árbol abatido, cisne cantarín, león mordido por sierpe o instrumentos musicales colgando de las ramas de un río, no babilónico esta vez (el Arga), no hubieran asombrado dos siglos antes en su estilo vulgarmente alciatesco» (Gállego 1985:122). En definitiva, el caso de Pamplona constituye un buen ejemplo de la aseveración de J. Varela: «En las exequias de provincias, sobre todo, y en las organizadas por instituciones que siempre gustan de ostentar añeja erudición, el viejo estilo sigue gozando al final de su trayectoria de una excelente salud» (Varela:154).

¿Y qué ocurre en las exequias del siglo XIX? Ciertamente, resulta posible comprobar en las honras fúnebres decimonónicas un lento pero progresivo declinar del género emblemático, que nos conducirá a la definitiva desaparición de los jeroglíficos en los catafalcos reales.

Todavía estos juegos de ingenio y agudeza mantuvieron su pujanza en los

⁵ La pérdida de inteligibilidad de lo emblemático y, en consecuencia, su ineficacia didáctica, habían quedado ya de manifiesto en las exequias de Luis XV celebradas en Sevilla en 1774, como se observa en la descripción del catafalco recogida en la relación de exequias: «... no se quiso que en él, ni en las demás partes del templo donde havia de servir, se pusiese como hasta aquí ha solido acostumbrarse, los repetidos cartelones, en que forzadas las Musas (casi siempre a despecho suyo), solían prorrumper en fastidiosos equívocos, retruécanos, emblemas y acrósticos, anagramas, crónicos numerables y literales y semejantes bagatelas ya Latinas, ya Castellanas que sobre no ser para el común de los inteligibles y desdeñar mucho de su objeto, eran mas fácilmente prueba demostrativa de la miseria y escasez del gusto, que indicio de talento de los que las hacían, ni del dolor de los que las costeaban» (Soto Caba, 1988:133).

⁶ En el túmulo sevillano quedaban recogidos estos cuatro hechos: el primero era el apoyo al misterio de la Inmaculada Concepción y la creación de la orden de Carlos III; el segundo, la protección de las artes y las letras; el tercero presentaba al monarca como pacificador entre las potencias europeas, y en el cuarto aparecía como amparo del comercio y promotor de la felicidad pública. Por su parte, la Junta de Comercio de Barcelona conmemoró en su obelisco los beneficios recibidos por el rey: en una de sus caras se representaba una matrona, la propia Junta, acompañada por la Industria y la Felicidad Pública, recogiendo de manos de Carlos III las ordenanzas de la corporación; las Nobles Artes, la Razón, la Equidad y la Magnificencia, simbolizadas también por sendas matronas, aparecían en los restantes lados del monumento. Y en La Coruña, las inscripciones que adornaban el cenotafio y las columnas de la Colegiata de Santa María del Campo, no sólo aludían a las virtudes cristianas del monarca difunto, sino también a los hechos memorables de su vida como refrendo y exaltación de su política. (Varela 1990:160-162, Barriocanal López 1997:127).

funerales de la reina María Isabel de Braganza en 1819, aunque ya se apreciaban atisbos de cambio. Al igual que sucediera en las exequias dieciochescas, el Regimiento de la ciudad confió a un mentor la elaboración de los jeroglíficos destinados al túmulo, cometido que recayó en don Berenguel Daoiz. Sin embargo, con posterioridad se encontraron los que habían servido en funerales anteriores, y por considerarlos válidos para la ocasión se suspendió la composición de nuevos emblemas, tal y como refiere la documentación:

Se vieron barios geroglíficos que se hallaron guardados en la Casa de Ayuntamiento de anteriores exequias, y por haber muchos de ellos análogos a la circunstancia actual, se dispuso que no se hiciesen nuebos y se pusieron aquellos.⁷

Una vez los maestros Francisco Cruz de Aramburu y Roque Jacinto Arteaga hubieron levantado el catafalco, se colocaron en él los jeroglíficos «en la forma acostumbrada, que en su mayor parte eran los que sirvieron en la muerte de la Reina de España doña María Barbara». En efecto, los «bellos jeroglíficos» quedaron dispuestos en el primer cuerpo y en los cuatro machones del mismo, y muchos de ellos procedían de las exequias celebradas en 1758 por la muerte de Bárbara de Braganza. Así, de los diez jeroglíficos que se imprimieron en la relación de exequias —que fueron algunos de los colocados en el túmulo, pero no todos—, cinco estaban tomados del funeral de Bárbara de Braganza, dos del de Felipe V (1746) y otros dos del de Carlos III (1789); resta un décimo jeroglífico cuya procedencia no hemos podido identificar, pero no resultaría extraño

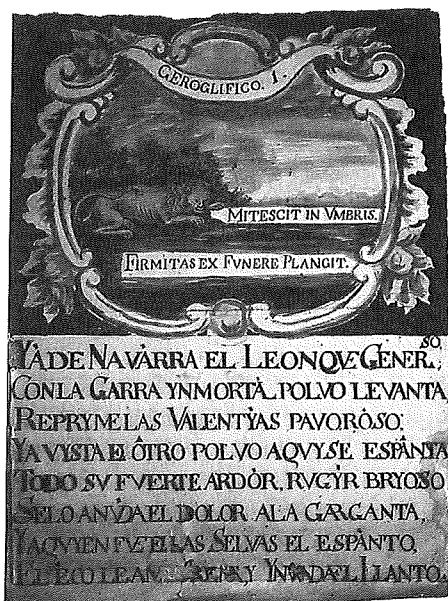


Figura 1

que fuese también de la esposa de Fernando VI⁸.

Las modificaciones que se llevaron a cabo para adaptar los jeroglíficos dieciochescos a las circunstancias de la reina difunta fueron mínimas. Las más destacadas corresponden precisamente a los jeroglíficos de Bárbara de Braganza, en los que sobre el epigrama original se colocó otro que lo sustituyó, si bien se mantuvieron tanto el lema como el cuerpo. Los emblemas pertenecientes a los funerales de Felipe V fueron tal cual, en tanto que en uno de los de Carlos III resultó necesario un pequeño reajuste. Se trata del jeroglífico que con el lema «Omnibus affluenter», representa una fuente que distribuyendo su agua en varios canales riega un jardín en el que florecen las plantas, en alusión a la generosidad con la que la reina supo premiar a sus súbditos; en el epigrama

7 Archivo Municipal de Pamplona (AMP). Negociado de Asuntos Regios. Sección de Exequias Reales. Legajo 4, n° 16. *Funerales de la reina María Isabel de Braganza, esposa del rey Fernando VII. Febrero de 1819.*

8 Parentación y Afectuoso Sentimiento que la M.N. y M.L. Ciudad de Pamplona, cabeza del Fidélísimo Reino de Navarra consagró a la memoria de la Señora Doña Isabel Francisca de Braganza y Borbón, Reina de las Españas, en las magestuosas exequias que con fúnebre pompa celebró en su Iglesia Catedral en los días 19 y 20 del mes de Enero del año 1819, escritas por el Lic. D. Xavier María de Arvizu y Echeverría, Abogado de los Reales Tribunales, e Individuo del Real Colegio de la misma Ciudad. Pamplona, Imprenta de Longás, 1819.

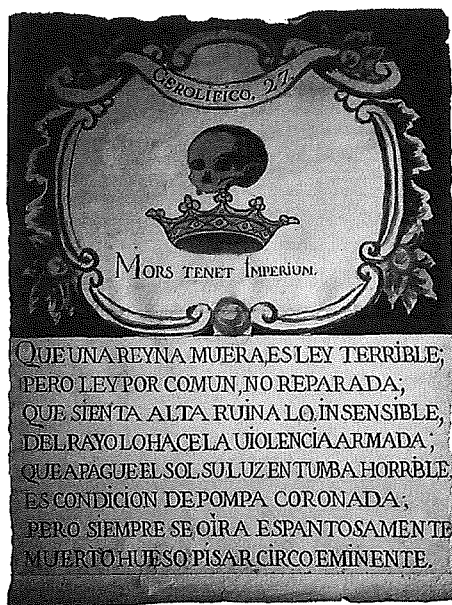


Figura 2

neo que «desde finales de la Edad Media y el Renacimiento constituye el *memento mori* por excelencia, el pensamiento de la muerte» (Tervarent:432-435). La calavera gozará de una enorme difusión, en especial entre los pintores del barroco que la emplearán con frecuencia en sus composiciones (Gállego 1972:243-247).

La presencia de la muerte resulta necesaria e ineludible en la máquina funeraria, protagonizando buena parte de los jeroglíficos compuestos para la ocasión. Pero el túmulo no representaba, como pudiera parecer a primera vista, el triunfo de la muerte, sino el triunfo sobre la muerte; la muerte no puede triunfar si hay esperanza de una vida ulterior. Por eso entre los símbolos funerarios no faltan imágenes a las que F. Revilla ha denominado acertadamente «frustraciones de la Muerte», en las que pese a su poder no puede impedir que se alcancen determinados bienes, lo cual significa vencer a la muerte desde la misma muerte (Revilla 1983:18). Isabel ha sido víctima de la Parca, que no perdona cetos no bellezas; sin embargo, debemos

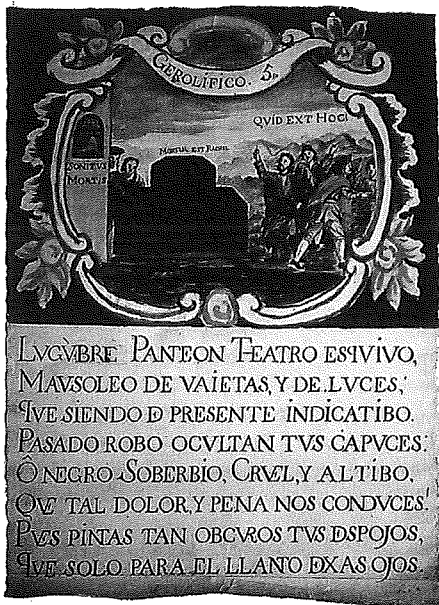


Figura 3

tener presente que «la muerte tiene imperio sobre los cuerpos, pero no en las almas», tal y como quedaba recogido en el epigrama que acompañaba a la composición:

Glorias de muerte no cantes,
ni creas Parca enemiga,
que tus víctimas parecen
al filo de tu Cuchilla.
Los esqueletos, que hundidos,
allá en tus Cabernas miras,
tiempo será en que los veas,
alzar sus frentes erguidas.
Tú no imperas en las Almas;
ni es dado a tu mano impía
cerrar las puertas doradas,
por do se entra a eterna vida.
Mataste a Isabel: su Cuerpo
yace bajo Tumba fría,
Empero su Alma virtuosa
vive en perenales días.

El jeroglífico nº 3 estaba tomado nuevamente de las exequias de Bárbara de Braganza, donde figuraba en quinto lugar. Su cuerpo representa «un regio panteón, en el que se veían sumidos en el dolor dos tiernos infantes, de cuya boca salían estas expresivas palabras, *Mortua est Rachel*, y un numeroso pue-

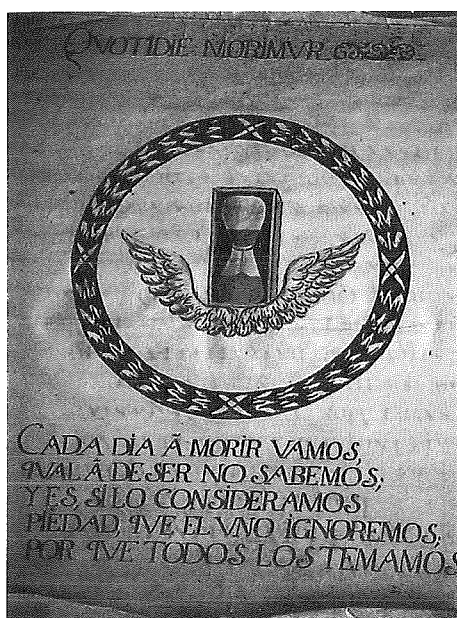


Figura 4

blo tristemente sorprendido del sonar de una campana que anunciaba muerte, y de sus labios se desprendía esta voz: *«Quid est hoc?»* (Figura 3). Una larga endecha componía el epigrama.

El emblema quiere transmitir el cariño que profesaron hacia María Isabel de Braganza todos sus súbditos navarros, sobrecogidos al conocer la noticia de su muerte: «Amor y gratitud de sus vasallos, es la piedra más brillante que puede esmaltar la diadema de los príncipes. Isabel ha merecido el amor de todas las provincias. Navarra la dirigía sus amantes votos, y Pamplona la tenía consagrada en los corazones de sus fidelísimos ciudadanos otros tantos templos de amor y gratitud». La presencia del panteón insiste en la certeza de la muerte de la reina, confirmada por el «sonitus mortis» de las campanas de todas las iglesias y conventos de la ciudad; como indicaba en cierta ocasión el predicador de la oración fúnebre, «al son de ronco y destemplado metal cruzaba vientos la Fama, publicando al Orbe el mayor triunfo de la muerte».

A la reina se le denomina en el jero-



Figura 5

glífico «Rachel»; con ello se alude a Raquel, esposa de Jacob y madre de José y Benjamín, en cuyo sepulcro en Belén lloraron con lágrimas inconsolables las madres de todos los inocentes. Resulta frecuente referirse a la reina difunta en las exequias reales pamplonesas como «la mejor Raquel de nuestra España».

El *jeroglífico* n° 4 de las exequias isabelinas procedía de los funerales celebrados en 1746 por Felipe V; bajo el mote «Quotidie morimur», figura en su cuerpo un reloj de arena alado (Figura 4). Con el mismo se quería dar a entender que debemos acordarnos permanentemente nuestra fugaz existencia para no ser sorprendidos por la muerte, ni temerla:

Si los hijos de Dios se acordaran siempre de lo que son; si fascinados con los seductores halagos, y mundanales bellezas, que en torno de sí ven girar inquietas, no olvidasen que tan momentáneas y fugaces son aquéllas, como su existencia, ni serían sorprendidos por la muerte, no temerían cobardes su pavoroso aspecto, ni llorarían desmedidamente el fallecer de sus hermanos. Escrito está con la Augusta mano del Criador del Mundo en sus libros eternos, que el hombre ha de convertirse en el polvo y en la nada, de que fue formado, y también

que sola su alma es inmortal: desprendida del cuerpo, debe elevarse a la mansión angélica... por eso la muerte del justo es un feliz tránsito, que debe solemnizarse, no con lágrimas de compasión y dolor, sino con himnos de placer, y cánticos de cristiano gozo.

En consecuencia, el reloj de arena simboliza la muerte, pero las alas desplegadas hacia lo alto son reflejo de la eternidad y resurrección. El reloj de arena como aviso del tiempo que pasa es uno de los símbolos más asociados a la idea plástica de la muerte ya desde finales del siglo xv (García Mahiques 1994:72-73). Su presencia resulta frecuente en los libros de emblemas, caso de los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco o del *Nucleus Emblematum* de Gabriel Rollenhagen. Pero debemos recordar que el mentor de los jeroglíficos pamploneses de Felipe V se inspiró en los emblemas elaborados para las exequias de Felipe IV celebradas en el Monasterio de la Encarnación de Madrid en 1665 (Azanza López 2000b:33-55). En concreto, el jeroglífico pamplonés parece estar relacionado con el nº 39, en el que con el mote «Venit hora. Ioa.13»⁹, aparecen, sobre un fondo paisajístico, una calavera coronada y encima un reloj de arena alado (Figura 5); el reloj de arena alado, que en el emblema madrileño constituye uno de los elementos del cuerpo, adquiere en el pamplonés el protagonismo absoluto del dibujo.

El *jeroglífico nº 5* -que en realidad se trata del nº 2 de las exequias de Bárbara de Braganza- aúna las alusiones al Reino

de Navarra con el poder destructor de la muerte. En efecto, bajo el mote «Extinguimur si distinguimur» (Somos aniquilados si somos separados), podemos contemplar en su pintura un esqueleto que desprende con su huesuda mano uno de los eslabones elípticos de las doradas cadenas que componen el escudo de Navarra (Figura 6). Entre los claros de los eslabones figuran las palabras «Nectuntur vicissim» (Se enlazan uno a otro), en tanto que al lado de la parca puede leerse «Iuncta discernit» (Divide las cosas juntas). El epigrama concreta la imagen:

Supo en lid peligrosa
contra el Árabe audaz la Fiel Navarra,
cual siempre belicosa,
su triunfo alzar. Impávida desgarra
los férreos Eslabones,
que al Musulmán guardaran: los enlaza
Pamplona a sus Blasones,
con brazo fuerte: no los desenlaza
jamás traidora mano,
y de Isabel los yende el golpe insano.

El escudo de armas de Navarra reúne como elementos esenciales las cadenas de oro sobre fondo de gules con una esmeralda en el centro de unión de los ocho brazos de eslabones; son el testimonio del legendario acontecimiento de la batalla de las Navas de Tolosa (1212), donde el rey navarro Sancho VII el Fuerte rompió con su maza el recinto encadenado que guarnecía el corazón de las huestes musulmanas, dentro del cual se encontraba la tienda de Miramamolín. Pese a que el episodio adolece de consistencia histórica,¹⁰ la identificación

⁹ La frase está tomada del evangelio de San Juan, 13, 1: «Ante diem autem festum Paschae, sciens Iesus quia venit eius hora...» (Antes de la fiesta de la Pascua, sabiendo Jesús que había llegado su hora...).

¹⁰ En efecto, la historia más reciente desmiente, por carecer de fundamento histórico, la leyenda de las cadenas como armas «ganadas» en la batalla de las Navas. Ninguna crónica de los siglos XIII o XIV incluye la narración de la hazaña del rey Sancho VII tal y como luego sería contada; no lo hacen las escasas navarras ni las aragonesas, y mucho menos las castellanas, cuyos pasajes sobre la batalla, mayoritariamente conocida como «de Úbeda», ignoran cualquier protagonismo del rey fuerte. Será la *Crónica* de don Carlos Príncipe de Viana, escrita más de doscientos años después de la batalla, la que se extienda en detalles sobre la hazaña de Sancho el Fuerte; a partir de ésta se multiplicaron las narraciones que magnificaron la intervención del rey, quien no sólo habría roto personalmente las cadenas con su maza, sino que incluso llegó a tomar una esmeralda que se encontraba en la tienda de Miramamolín para colocarla en el centro del nuevo escudo de armas. Independientemente de cómo se desarrollaran los acontecimientos, lo que resulta incuestionable es que las cadenas adquirieron gran importancia para los navarros al ser traídas al reino como botín, y todavía pueden verse hoy en día en Roncesvalles y en el Palacio de Navarra. Para abordar con mayor profundidad el tema, consúltese el estudio de Menéndez Pidal, Martínez de Aguirre.



Figura 6

de las cadenas y la tienda del moro con el reino de Navarra había sido ampliamente aceptada,¹¹ y así aparece recogido en el presente emblema y en la relación de exequias:

El suelo Navarro, fecundo en héroes, ha merecido al valor de sus hijos trofeos que han immortalizado su nombre: pasando de generación en generación sus inmarcesibles glorias, gravadas en sus fastos, y entalladas en sus blasones han sido siempre como el norte, que ha dirigido a sus naturales hacia el honor, y en pos del heroísmo. Bajo el firme escudo de su Rey Don Sancho el Fuerte supieron pasar a los abrasados climas de la Bética, y en sangrienta campaña eclipsar las medias Lunas, que con desmedido orgullo dominaron largos siglos a la infortunada España. Su aguerrido denuedo dio a los Navarros las Cadenas, que circunvalaban la Tienda del Caudillo Agareno: desde entonces las pusieron por prez eterna en el Escudo de sus Armas, ganaron ese despojo al lado de su Rey; y sólo lo miran con ojos de dolor cuando la pálida muerte les

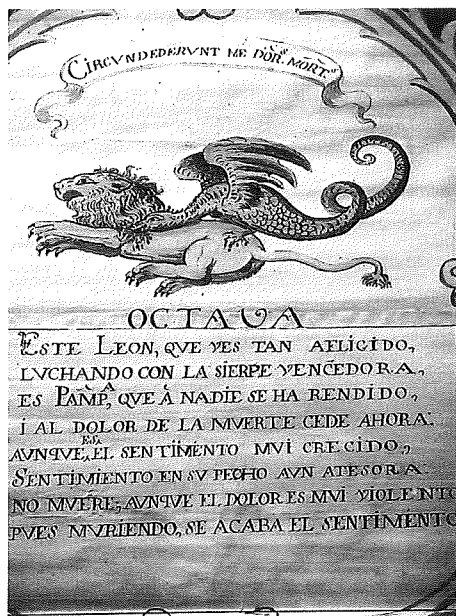


Figura 7

priva de alguno de sus príncipes.

La presencia constante de las cadenas de Navarra en las exequias reales celebradas en Pamplona durante la Edad Moderna no debe ser un motivo a pasar por alto, pues se convierte en un testimonio más de la revalorización y el aprecio con que contó entre la población del reino el emblema propio durante los siglos XVI a XIX. Mientras en época medieval predominaba la representación de las armas de los reyes y pocas veces se exhibían las cadenas solas, a partir del siglo XVII se fue consolidando el uso de las armas del reino como signo de identidad diferenciadora. Los jeroglíficos fúnebres, al igual que la documentación oficial, las publicaciones sobre la historia del reino, las monedas o los objetos utilizados en las sesiones de Cortes o de la Diputación -urnas y

¹¹ Así por ejemplo, durante las exequias celebradas el mes de abril de 1761 en la catedral de Barcelona con motivo de la muerte de la reina María Amalia de Sajonia, las paredes del templo se cubrieron con escudos de armas de los reinos, provincias y señoríos que comprendía la monarquía española, colocándose debajo de cada uno «un particular emblema o jeroglífico, en testimonio de su obsequio o de su llanto, cruzándole con un emblema que explicase la alusión de la pintura»; todos estos jeroglíficos se inscribían en un marco rematado en una calavera. Pues bien, en el caso del Reino de Navarra, bajo el escudo con las cadenas se encontraba el jeroglífico con el lema «Nec vi nec ferro», cuya *pictura* mostraba la tienda de Miramamolín coronada por la media luna y rodeada de las cadenas que rompió Sancho el Fuerte (Revilla 1984:58-59).

mazas de plata-, dieron pie a la introducción del escudo con las cadenas solas; cadenas en las que se aprecia con nitidez la reproducción gráfica de sus eslabones, en un período que ofrece como marco la polémica erudita entre el suletino A. Oihenart y el jesuita pamplonés y cronista de Navarra padre José de Moret acerca del verdadero motivo representado en el emblema de Navarra.¹²

El jeroglífico nº 6, tomado de las exequias de Carlos III, vuelve a presentar al león, protagonista del escudo de armas de la ciudad, que sufre el ataque de un basilisco (Figura 7). Bajo el mote «Circundederunt me dolores mortis» (Me cercaron angustias de muerte), la lucha entre ambos se convierte en reflejo de la grandeza de ánimo de los pamploneses al conocer el fallecimiento de la reina, pues el rey de la selva, herido de muerte, todavía tiene arrestos para resistir las acometidas de la serpiente alada; así queda reflejado en la explicación del emblema:

El verdadero heroísmo consiste en sufrir las desgracias con resignación, y no sucumbir a sus rigores: quien por no poder sobrellevar el infortunio que le ha cabido, llama a la muerte para que con sus invencibles filos lo reduzca al estado de la insensibilidad, es digno del desprecio de los demás hombres: la grandeza del alma anhela los horrores del padecer, para que de tan gloriosa lucha resalten los quilates de su sublimidad. Pamplona hizo dibujar al Rey de las Fieras, sufriendo los venenosos y punzantes filos de una enroscada serpiente, que se empapaba en la sangre de sus entrañas; palpitante el león parecía manifestar insufribles dolores y deseos de que le durase la vida para sellar más y más su constancia, y bravura de su condición.

Los últimos versos de la oda que

componía el epigrama corroboran la identificación entre el león y Pamplona:

Pamplona, así constante,
en su generosa lucha, fiero duelo,
el herir devorante
de la parca resiste; pues su anhelo
es que su corazón conserve aliento
para que dure más su sentimiento.

De todas las serpientes venenosas, áspides y culebras, el basilisco es la más mortífera; se trata de un ave reptil monstruosa y bípeda, provista de alas de pájaro, cola de dragón y cabeza de gallo, producto de huevo de gallo incubado por una serpiente y cuya mirada y aliento causan la muerte instantánea. Se llama basilisco (de *basileus*, rey), rey de las serpientes, por la cresta que corona su cabeza, de la que carece en el jeroglífico pamplonés. Su carácter infernal quedó establecido ya desde la Edad Media, no solamente debido al horrible aspecto que le prestó la iconografía, sino sobre todo por el texto contenido en los Salmos (90:12-13) en que se habla de pisotear a tal monstruo. Resulta interesante la confrontación entre león y basilisco plasmada en el emblema, pues ya Pierre de Beauvais establecía una comparación entre ambos como reyes de sus respectivas especies: «Este animal (el basilisco) es rey de todas las demás serpientes, tal y como el león es poderoso y temido por encima de todas las otras bestias» (Malaxecheverría:65-70). También Gilles Corrozet muestra, en su *Hecatographie*, la lucha entre el león y un animal monstruoso con la enseñanza de que hay que perdonar a los humildes y combatir a los soberbios, si bien en esta ocasión no se corresponde con el basilisco sino con el grifo (Henkel,

¹² La controversia acerca de «qué era en realidad» el emblema de Navarra arranca del siglo XVII. El historiador francés Oihenart entendía que las armas reales de Navarra no representaban cadenas, sino carbunclo, una piedra preciosa legendaria capaz de iluminar en la noche; así lo afirmaba el suletino en su famosa obra *Notitia Utriusque Vasconiae*, editada en París en 1637 y reeditada en 1656. La réplica por parte de los historiadores hispanos la encontró en el padre Moret, quien defiende la veracidad de las cadenas y entiende su presencia en el escudo de Navarra a modo de empresa, tan sólo entendible por quienes estuvieran al tanto de la historia de Las Navas, en lo que coincidían los autores españoles y erraban los franceses. (Menéndez Pidal, Martínez de Aguirre 2000:90-97).

Schöne: Col. 380) (Figura 8).

En el *jeroglífico* n° 7, segundo de los que se tomaron «prestados» de las exequias de Felipe V, aparecen enfrentados un sepulcro y una cuna (Figura 9). El lema, «Melior est dies mortis, die natiuitatis. Eccl. 7»,¹³ hace referencia a la muerte como el momento culminante de todo ser humano, porque a través de ella se alcanza la vida eterna. Se trata de



Figura 8

un acontecimiento de mayor trascendencia que el nacimiento, pues desde el momento en que nacemos, comenzamos a morir; no en vano ya Saavedra Fajardo hacía constar en la empresa C de sus *Empresas Políticas* que «la cuna no florece hasta que ha florecido la tumba». La muerte de los justos es el momento de su felicidad, y el cielo el premio de su virtud, como ha ocurrido con Isabel. En consecuencia, hay que contemplar el suceso de la muerte con optimismo y con la esperanza de triunfar sobre ella. Así lo reflejaban los versos del epigrama:

Si en la cuna encontré el ser,
en la muerte hallo el reinar.
Luego más voy a ganar
en el morir que en nacer.

Con el mismo significado se plantea el *jeroglífico* n° 23 de los funerales madrileños de Felipe IV —que sirvió como modelo para el emblema pamplonés—, el cual ofrece idéntico mote y mantiene en



Figura 9

su *pictura* la presencia del túmulo cubierto de bayeta y la cuna en primer plano, situados en el interior de una estancia que se recorta sobre un paisaje como fondo (Figura 10).

El *jeroglífico* n° 8 (del que no hemos podido concretar su funeral de procedencia al no haberse conservado), con el mote «Unam pulso citaram, vocem dabit altera concors» (Pulso la primera cítara, la segunda concorde dará la armonía), muestra en su cuerpo dos cítaras unidas por los extremos, como emblema del sentimiento de pena que experimenta Fernando VII por la muerte de Isabel. Los esposos se profesaron un profundo amor en su matrimonio que tan sólo la muerte ha podido romper: «Cuando el sagrado fuego conyugal hubo consolidado, y puesto acordes los sentimientos de estos augustos Esposos, el golpe fatal de la envidiosa Parca los desunió para siempre. Muere Isabel, y Fernando siente el último sinsabor en su corazón».

¹³ Tomado del Eclesiastés 7, 1: «Melius est nomen bonum, quam unguenta pretiosa; et dies mortis dies natiuitatis» (Más vale buena fama que buen perfume, y el día de la muerte que el del nacimiento).

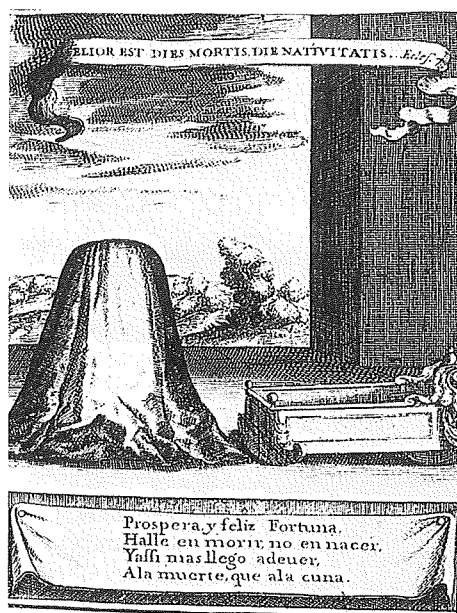


Figura 10

El jeroglífico n° 9, corresponde al n° 14 de las exequias de Carlos III; bajo el lema «Omnibus affluenter» (Copiosamente para todos), se convierte en símbolo de la generosidad de los monarcas para con sus súbditos: «Pamplona vio brillar esa virtud en Fernando e Isabel, y por recuerdo de que con la muerte de ésta se ha perdido la mitad de ese fecundo manantial de bienes, hizo pintar una abundosa fuente, que en perennes raudales difundía sus aguas por un florido jardín, que agradecido se reproducía en plantas y flores bellas» (Figura 11). Afirma el cronista de las exequias que la reina Isabel «fue alivio de los pobres y necesitados, quienes jamás imploraron en vano su misericordia, jamás dejaron de ser socorridos», llegando a la conclusión de que «la beneficencia produce más bienes al estado, que una serie dilatada de victorias; éstas son fruto de la guerra, siempre ominosa y destructora, y aquélla es hija de la tranquilidad y de los dulces sentimientos». Así lo refrendaba la décima del epigrama:

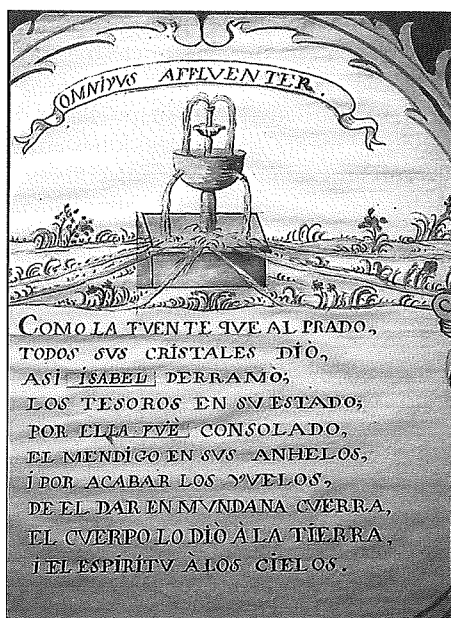


Figura 11

Como la fuente que al prado
todos sus cristales dio,
así Isabel derramó
los tesoros en su estado;
por ella fue consolado,
el mendigo en sus anhelos,
y por acabar los vuelos,
de el dar en mundana guerra,
el cuerpo lo dio a la tierra,
y el espíritu a los Cielos.

Quizás la fuente literaria de esta composición se encuentre en Alfonso X, quien señalaba que el rey debía favorecer a cada uno de sus súbditos según lo mereciere, «así como el agua que hace crecer todas las cosas». Typotius, en una de sus composiciones de su *Symbola Divina et Humana*, presenta la fuente como imagen de los dones que debe repartir el Príncipe. Pero es muy probable que los mentores pamploneses de los jeroglíficos de Carlos III se inspirasen para la elaboración del mismo en sendos emblemas de Juan de Solórzano y Andrés Mendo. En el emblema lxxviii de los *Emblemas Regio-Políticos* de Solórzano observamos, bajo el mote «Sic praemiis omnia florent» (Con premio todo flore-

ce), una fuente que reparte agua por un jardín. Con esta imagen quiere transmitir la idea de que el Príncipe ha de ser liberal y caritativo con su pueblo, y a modo de fuente repartir los dones entre sus súbditos según sus méritos y necesidades, para así conseguir la abundancia en el estado y en el buen gobierno. Una



Figura 12

enseñanza similar contiene el documento xxxv del *Príncipe perfecto* de Andrés Mendo (Lyon, 1662); con el mismo lema, indica que el príncipe debe saber premiar a sus vasallos con generosidad, pues de esta manera alienta su ánimo y florece el reino (Figura 12). Incluso la estructura de la fuente, formada por un recipiente inferior poligonal y otro superior circular en los que se practican varios caños de agua, finalizando en un surtidor del que el chorro asciende en una doble dirección, así como su localización en el centro de un florido jardín, guardan una evidente relación con los mencionados emblemas, si bien la forma en que está resuelto el jeroglífico pamplonés resulta mucho menos airosa.¹⁴ No debe extrañar la identificación de la fuente con la generosidad del monarca, pues ya Erasmo había señalado que «el príncipe de un estado absoluto es una fuente pública de donde todos van a



Figura 13

beber» (Ariza Canales:293-294).

Llegamos así al *jeroglífico n° 10*, último de los recogidos en la relación de exequias de la reina Isabel, que lleva por mote «Occupat me dolor» (Me embarga el dolor); en realidad se trataba del emblema n° 37 de las exequias de Bárbara de Braganza. Sobre un negro catafalco, en cuyo interior está depositado de manera simbólica el cuerpo de la reina, una matrona que simboliza a la ciudad de Pamplona se lleva a los labios el dedo índice, solicitando el silencio de cuantos lo contemplan (Figura 13).

La personificación de la ciudad se acomoda —con mínimas variantes— a la imagen del Silencio, tal y como lo propone Ripa en su *Iconología*; significa que se pinta a un hombre joven «porque es en éstos principalmente en los que el silencio da signo de modestia y actitud virtuosa, siguiéndose con ello la costumbre de los Antiguos que representa-

¹⁴ En las imágenes de los repertorios emblemáticos, las formas de las tazas de la fuente son un círculo y un octógono, figuras netamente significativas que responden a la idea de perfección e inmortalidad, metas que alcanzará el Príncipe que actúe con caridad en sus dominios siendo liberal con sus súbditos. El jeroglífico de las exequias de Carlos III (empleado posteriormente en las de Isabel de Braganza) es más tosco, con un recipiente inferior cúbico y una manera muy poco convincente de sugerir el riego de las plantas.

ban a Arpócrates como un joven con alas y con el rostro negro, pues el silencio, como dicen los Poetas, es amigo de la noche» (Ripa:314-315). Harpócrates, el dios del silencio, procede de la mitología egipcia, como hijo de Isis y Osiris, pero fue aceptado por el panteón grecorromano, como ya recogió Ovidio en sus *Metamorfosis*, donde dice que es «aquel que reprime la voz y con el dedo aconseja silencio».¹⁵

Como ya significáramos, la crónica del funeral no menciona todos los jeroglíficos que se dispusieron en el catafalco; debieron tomarse más de anteriores exequias, uno de los cuales es sin duda el jeroglífico n° 17 de las de Carlos III. Su lema, «Ubi est mors victoria tua?», pregunta retórica, «¿dónde está, muerte, tu victoria?», tomada de la Epístola de San Pablo a los Corintios¹⁶, nos sitúa ante una nueva «frustración de la Muerte». En efecto, en su cuerpo figura la Parca blandiendo una guadaña con la que corta una flor de lis, símbolo de la dinastía borbónica. Pero la flor de lis no cae a tierra, sino que asciende victoriosa al cielo, ante la sorpresa de la Muerte que contempla absorta lo insólito del suceso (Figura 14). Vano ha sido por tanto el intento de la muerte de arrebatarse la vida a la reina, pues ésta ha alcanzado ya «el inefable golfo de la gloria donde reyna feliz». Al igual que ocurriría en el emblema de la fuente como imagen de la generosidad, el nombre de Carlos alusivo al monarca a quien estaba destinado inicialmente el emblema, ha sido sustituido en el epigrama del jeroglífico por el de Isabel mediante una tira de papel colocada encima.

En definitiva, la fiebre por la composición de los juegos de ingenio y agude-

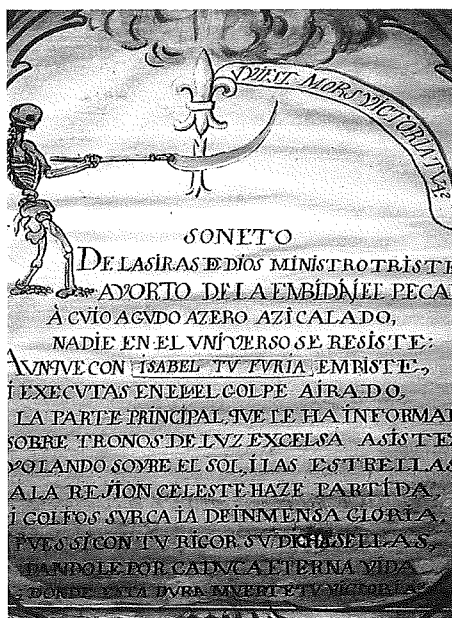


Figura 14

za parece haber remitido en las honras fúnebres de las primeras décadas del siglo XIX, como lo prueba el hecho de que no se encargaran nuevos jeroglíficos para las exequias de María Isabel de Braganza. Sin embargo, todavía la cultura simbólica gozaba de cierta vitalidad en la sociedad pamplonesa de la época; buena prueba de ello es el interés que despertaron los jeroglíficos entre los asistentes a la ceremonia funeral, a juzgar por las referencias recogidas por el cronista de las exequias, quien se refiere a ellos en términos elogiosos: «La Ciudad puso los geroglíficos... y adbierto que llamaron mucho la atención, y no es extraño porque algunos principalmente tienen mérito y todos generalmente son bastante buenos».

Si bien las gentes no estaban tan familiarizadas con la cultura emblemática como en la centuria anterior, mostraban

¹⁵ Sebastián, 1995:300-304. La virtud del Silencio, que en la Edad Media tuvo un sentido fundamentalmente religioso, adquirió a partir del Renacimiento una mayor riqueza y variedad de significados aplicables al terreno político, religioso o literario. Sobre el tema pueden consultarse los artículos de Pedraza 1985, Egido 1986 y Egido 1989.

¹⁶ En efecto, la frase está tomada de la epístola de San Pablo a los Corintios, XV, 54-55: «Tunc fiet sermo qui scriptus est: absorta est mors in victoria. Ubi est mors victoria tua?» (Entonces se cumplirá la palabra escrita: la muerte fue absorta en la victoria. ¿Dónde está muerte tu victoria?).



Figura 15

aún su apego a los símbolos y alegorías halagadores del poder oficial. No obstante, no se trataba ya de un programa iconográfico unitario que con mayor o menor fortuna había ideado un erudito para la ocasión, sino de aprovechar los materiales ya existentes, tomar de aquí y de allá, quizás no tanto con el empeño de descifrar el mensaje que contenían sino de despertar la curiosidad de quienes los contemplaban.

Apenas finalizadas las exequias de María Isabel de Braganza se celebraron de manera consecutiva los funerales de María Luisa de Borbón y de su esposo Carlos IV, que siguieron paso a paso el protocolo del anterior.¹⁷ Es de suponer en consecuencia que también en ambos casos el túmulo contaría con sus correspondientes jeroglíficos rescatados del siglo XVIII, pues según refiere uno de los documentos de las exequias de la reina



Figura 16

María Luisa de Borbón «se tomaron disposiciones relativas al capelardente y los jeroglíficos»;¹⁸ no obstante, no podemos determinar si fueron los mismos o se procedió a una nueva selección. Quizás debamos tener en cuenta esta segunda posibilidad, pues al menos uno de los jeroglíficos de Felipe V diferente a los mencionados anteriormente formó parte del programa iconográfico de María Luisa de Borbón. Se trata del jeroglífico en el que aparece una figura femenina que representa la Fe conforme a una de sus iconografías mas frecuentes, vestida de blanco, con los ojos vendados y el cáliz y la Sagrada Forma en su mano izquierda; es guiada por una mano que surge de una nube y coge su brazo derecho (Figura 15). Dice el mote: «Deducet te mirabiliter dextera mea. Psl 44».¹⁹ En su epigrama, el nombre del monarca Felipe V que figuraba en la composición origi-

¹⁷ Así quedaba reflejado en la relación de exequias de la reina Isabel: «Las funciones fúnebres, por haber sido en todo idénticas a las primeras, no ha parecido necesario repetirlas en otras relaciones: la que precede servirá por todas. No ha habido variedad, sino en las oraciones, que se dijeron en los respectivos días de las exequias». *Paren-tación y Afectuoso Sentimiento...* 62-63.

¹⁸ AMP. Negociado de Asuntos Regios. Sección de Exequias Reales. Legajo 4, n° 20. *Papeles relativos a las exequias celebradas en la Santa Yglesia Catedral de Pamplona por la muerte de la Reina Doña María Luisa, madre del Rey Don Fernando VII. Pamplona Febrero de 1819.*

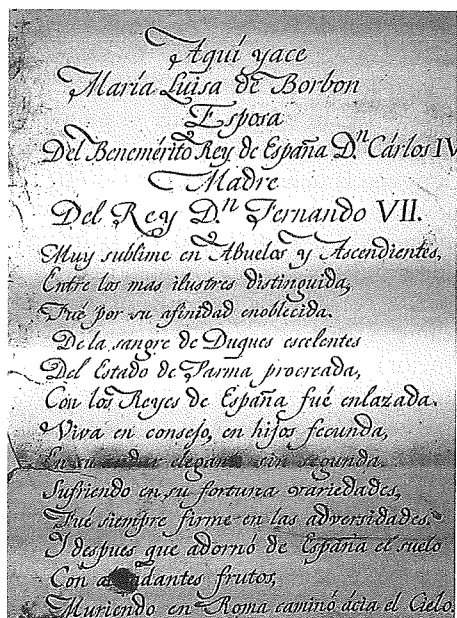


Figura 17

nal ha sido sustituido por el de Luisa, que aparece escrito en una tira de papel pegada sobre el epigrama; pero debajo de la misma puede leerse el nombre de Felipe.

Los mismos elementos configuran el jeroglífico n° 32 de las exequias de Felipe IV celebradas en la Encarnación de Madrid, con el que una vez más la relación es directa (Figura 16). En ambos casos el brazo que guía los pasos de la Fe pertenece al rey o reina difuntos, quienes desde la gloria del cielo que ya han alcanzado continúan intercediendo para que la Fe se extienda a todos los lugares del mundo que acaban de abandonar.

Se han conservado asimismo diversos tarjetones con composiciones poéticas destinados al catafalco que ensalzaban las virtudes de los monarcas, aunque no nos ha sido posible determinar si fueron encargados por el Consejo Real o por el

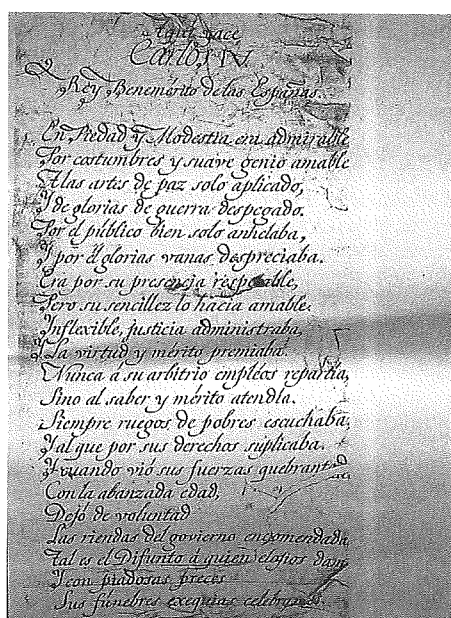


Figura 18

Regimiento pamplonés.²⁰ Dos de ellos, con idéntico texto en latín y en castellano, hacen referencia a María Luisa de Borbón, y dicen lo siguiente (Figura 17):

Aquí yace
 María Luisa de Borbón
 Esposa
 del Benemérito Rey de España Don Carlos IV.
 Madre
 del Rey Don Fernando VII.
 Muy sublime en Abuelos y Ascendientes,
 entre los más ilustres distinguida,
 Fue por su afinidad ennoblecida.
 De la sangra de Duques excelentes
 Del Estado de Parma procreada,
 Con los Reyes de España fue enlazada.
 Viva en consejo, en hijos fecunda,
 en su andar elegante sin segunda.
 Sufriendo en su fortuna variedades,
 fue siempre firme a las adversidades.
 Y después que adornó de España el suelo
 con abundantes frutos,
 Muriendo en Roma caminó acia el Cielo.

En parecidos términos se manifesta-

¹⁹ Tomado de los Salmos 44, 5. «Et regna propter veritatem et mansuetudinem, et justitiam: et deducet te mirabiliter dextera tua» (Y reina por medio de la verdad, y de la mansedumbre, y de la justicia; y tu diestra te conducirá a cosas maravillosas).

²⁰ Hallados en el Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona, sirvieron en tiempos pasados para envolver los fajos de documentos; de ahí que carezcamos de cualquier referencia concreta a las exequias en las que se emplearon. Nuestro agradecimiento a D. Javier Baleztena y a D. Javier Ayesa por su amabilidad en la consulta del material.

ban los versos que pudieron leer los pamploneses en los funerales de Carlos IV (Figura 18):

Aquí yace / Carlos IV. / Rey Benemérito de las Españas. / En Piedad y Modestia era admirable, / por costumbres y suave genio amable, / A las artes de paz solo aplicado, / Y de glorias de guerra despegado. / Por el público bien sólo anhelaba, / Y por él glorias vanas despreciaba. / Era por su presencia respetable, / pero su sencillez lo hacía amable. / Ynflexible, justicia administraba, / y la virtud y mérito premiaba. / Nunca a su arbitrio empleos repartía, / sino al saber y mérito atendía. / Siempre ruegos de pobres escuchaba, / y al que por sus derechos suplicaba. / Y cuando vio sus fuerzas quebrantadas, / con abanzada edad, / dejó de voluntad / las riendas del gobierno encomendadas. / Tal es el difunto a quien elogios damos, / y con piadosas preces / sus fúnebres exequias celebramos.

2. EL FIN DE LA CULTURA SIMBÓLICA: LAS EXEQUIAS REALES DE 1829 Y 1833

Alcanzamos así los funerales por el alma de la reina María Josefa Amalia de Sajonia, celebrados en la catedral de Pamplona en el mes de junio de 1829²¹, y los de su esposo Fernando VII, que tuvieron lugar en noviembre de 1833. En ambos casos volvió a levantarse en el crucero de la catedral el catafalco de ocasiones precedentes, cometido que recayó en Francisco Cruz de Aramburu y José Ramón Arteaga respectivamente. Se trata de las dos últimas exequias de las que ha quedado constancia documental y en las que, si bien no se produce ninguna modificación sustancial a nivel de la máquina funeraria, sí existe en lo que a su contenido ideológico respecta, por cuanto los jeroglíficos que hasta el momento habían constituido un elemento imprescindible del túmulo, fueron sustituidos por lápidas imitando mármol

negro con dedicatorias en letras doradas.

En efecto, las honras fúnebres de María Josefa Amalia y de Fernando VII revisten gran interés desde el punto de vista de la cultura simbólica, por cuanto suponen la definitiva desaparición de los jeroglíficos en las exequias reales pamplonesas. En una ciudad en la que las ideas ilustradas habían sentado las bases para la consolidación de una nueva etapa caracterizada por la continuación de las mejoras urbanas iniciadas en el siglo anterior, con la creación de nuevas plazas y paseos y la erección de significativos edificios públicos, no podía dejar de resultar anacrónica la presencia de jeroglíficos en los catafalcos erigidos al finalizar el primer tercio del siglo XIX. De esta opinión debían ser los miembros de la comisión municipal encargada en 1829 de los asuntos referentes a la composición del catafalco, quienes tomaron la decisión de prescindir de los jeroglíficos y sustituirlos por lápidas imitando mármol negro con dedicatorias en grandes letras doradas alusivas a la reina difunta. Así decía la resolución adoptada al respecto:

Los señores de la Comisión del Túmulo manifestaron verbalmente que habían visto barrios Geroglíficos que existen en la Secretaría de Ayuntamiento de funciones anteriores, y aunque hay muchos buenos, y otros no lo son tanto, y todos en su mayor parte son pequeños, están toscamente pintados y bastante mal escritos, por lo que propuso la Comisión que en su lugar podría ponerse en el frente del túmulo un cuadro o especie de lápida, con una dedicatoria en latín, en letras doradas; otro cuadro o lápida a la parte opuesta del túmulo, con la misma dedicatoria en letras doradas, en castellano; y a los dos costados otros dos cuadros o lápidas de la misma clase con algunos dísticos latinos, análogos a las circunstancias; y esparcidas por el túmulo calaveras, suprimiendo los geroglíficos; y así lo aprobó la Ciudad.²²

Desaparecían por tanto los jeroglífi-

²¹ Archivo General de Navarra (AGN). Sección Reino. Casamientos y muertes de reyes. Legajo 5, Carpeta 19. Año 1829. *Relación de las funciones de exequias hechas por el Ayuntamiento de Pamplona por la Reina Doña María Josefa Amalia, en los días 15 y 16 de Junio del Año 1829*. Pamplona: Imprenta de Francisco Erasun y Rada.

²² AMP. Negociado de Asuntos Regios. Sección de Exequias Reales. Legajo 4, n.º 26. *Papeles relativos a las exequias que se celebraron en la Santa Yglesia Catedral de Pamplona por la muerte de la reina Doña María Amalia de Sajonia, esposa de Fernando VII. Mayo de 1829*.

cos, y en su lugar se colocaron cuatro lápidas con inscripciones dedicadas a María Amalia de Sajonia²³. Ubicadas en los cuatro frentes del segundo cuerpo, la que miraba hacia el altar mayor recogía la siguiente dedicatoria en castellano:

Amalia Reina de las Españas / nació en Dresde, / murió en Aranjuez. / Un día recibida en esta Ciudad / entre aplausos y cánticos de alegría / Hoy plañida su muerte por los Navarros / descansa en el seno de la paz. / El Ayuntamiento de Pamplona, llorando / le levantó este fúnebre monumento / para perpetua recordación de su memoria / Séale la tierra ligera.

Contiene la inscripción una referencia a la visita de los reyes Fernando VII y María Amalia de Sajonia a Pamplona el año anterior de 1828. Los monarcas habían llegado el 23 de mayo, y permanecieron en nuestra ciudad hasta el día 2 de junio; A lo largo de su estancia se sucedieron los actos en su honor, entre los que destacaron el *Te Deum* y misa mayor y el besamanos general que tuvieron lugar el día 24 de mayo; Asimismo, los reyes visitaron la capilla de San Fermín en la parroquia de San Lorenzo el día 1 de junio, donde adoraron la reliquia del santo. También hubo desfiles, carros triunfales y danzas, una barca cañonera con sus jarcias y marineros, fiestas celebradas por los distintos gremios, luminarias y fuegos artificiales venidos de Vitoria y Logroño. No faltaron tampoco sendas corridas de toros celebradas los días 28 y 29 de mayo en las que tomaron parte los dos toreros más sobresalientes de la Corte, Juan Jiménez «El Morenillo» y Manuel Romero, alias «Carreto», acompañados de los banderi-

llos de Deva Antonio de Ituarte «el Zapaterillo», y José Ventura de Laca «el Marinero»; los diestros lidiaron veinte reses procedentes de las dehesas de Tudela y Caparroso. Y dentro de los agasajos ofrecidos a los monarcas llamó mucho la atención el partido de pelota que se celebró la tarde del 31 de mayo en la Plaza del Castillo (Azanza López:2001).

La segunda lápida, orientada hacia el coro, contenía la misma inscripción pero en latín. Por su parte, a un costado del túmulo se disponían estos dísticos latinos:

Siste pedem lector cernens monumenta doloris, / Gratus et Amaliae funera plangat amor. / Floruit excelsa virtutum laude decora, / connubio casto Regis amantis amans. / Haec viduas, ínopas, aegros adjuvit egéntes. / Haec miseris cunctis Regia mater erat. / Tot tibi sint dotes, lector, sólamen et ora, / Amaliae praestet múnera Sancta Deus.²⁴

Finalmente, en el otro costado podían leerse los siguientes versos castellanos:

Virtudes, opulencia y poderío, / Ventura y jubentud, aquí en Amalia / brillaron a la vez; y ejemplo augusto / de piadosa humildad, aquí oró al cielo: / aquel Mayo pasó; secóse al otro / la azuzena del Elba: ved, humanos, / el mortal esplendor brilla y se apaga; / empero aguarda a la virtud su gloria: / tributad homenaje a su memoria.

Como podemos comprobar tras leer las inscripciones, aunque se hayan suprimido los jeroglíficos, la muerte todavía se muestra presente en expresiones como «fúnebre monumento», «mortal esplendor», o en el símil de la flor que se agosta y marchita, tan característica del arte

²³ Los jeroglíficos desaparecieron del túmulo que se erigió en Pamplona, pero tenemos constancia de que en los funerales por el alma de la reina difunta celebrados en Corella se ordenó la construcción de un catafalco «con las pinturas, jeroglíficos y adornos que llenasen los deseos del público». Como podemos comprobar, todavía en ámbitos más locales la cultura simbólica se resistía a desaparecer. Idoate, 1979, p. 60.

²⁴ La traducción aproximada de los versos sería la siguiente: «Detén el paso, oh lector, contemplando estas señales de dolor, / y el amor agradecido llore la muerte en las exequias de Amalia. / Floreció adornada con la gloria excelsa de las virtudes, / unida en matrimonio honesto con un rey estimado. / Ésta ayudó a las viudas, a los pobres, a los enfermos, a los necesitados. / Ésta era una regia madre para todos los desdichados. / Tan grandes dotes sean para ti, oh lector, consuelo, y reza / para que Dios conceda los dones santos a Amalia». Nuestro agradecimiento a D. José Luis Sales, Archivero del Archivo Diocesano de Pamplona, por la ayuda prestada en la traducción.

efímero. Si a ello unimos que numerosas calaveras se distribuían por todo el cenotafio, llegaremos a la conclusión de que nos encontramos todavía ante una estructura en parte retardataria que no acaba de despojarse completamente del lastre que significa la tradición de siglos pasados: la calavera y el esqueleto prolongan el triunfo barroco de la muerte en pleno siglo XIX y continúan dando sentido al escenario fúnebre, si bien la composición rebuscada ya no forma parte del mismo.

Algo más se avanza en las exequias de Fernando VII, último monarca absoluto, celebradas en 1833. Al igual que en las anteriores no hubo ya jeroglíficos, sino cuatro tableros negros con inscripciones en letras doradas, compuestas probablemente por don Pedro Ilarregui, secretario del Ayuntamiento.²⁵ Así decía la primera:

Entre el aplauso popular un día / bajo estas
santas bóvedas postrado, / un Rey piadoso al
Hacedor pedía / ventura y paz para su pueblo
amado: / En este templo en que su voz se
oía, / ved a su muerte el monumento alzado:
/ Eterno llanto por el Rey querido / respeto
eterno a su virtud debido.

En la segunda lápida figuraba la siguiente dedicatoria:

¡Oh monumento de Filipo augusto / de
San Quintín a la victoria alzado, / tú fuiste
cuna del monarca excelso / caro Fernando. /
Cetro de glorias, púrpura y cadenas, / y la
victoria del ardiente Ybero, / y de años de paz
y próspera bonanza / llenan su vida. / Re-
cuerdos tristes, esperanzas gratas, / fúnebre
pompa, desconsuelo y luto, / y llanto eterno a
su bondad debido / cercan su muerte.

En la tercera podía leerse esta inscripción:

A Fernando VII / Rey de España y de las
Indias / Bonísimo clementísimo, / que naci-
do en el Real Sitio del Escorial, / después de
haber gobernado rectamente el Reino, /

murió en Madrid. / Venerador de la Paz y de
la justicia, / Protector de la verdadera reli-
gión, / llenó de sentimiento con su pérdida a
los Españoles. / El Ayuntamiento de Pamplona,
/ a fin de hacerle las exequias con piadosos
ritos, / acordó levantarle este fúnebre
monumento.

Por último, el cuarto tablero contenía la misma dedicatoria que el tercero pero en latín. En esta ocasión, si bien perduran todavía algunas referencias a la «fúnebre pompa» y a la idea de la muerte, la retórica funeral del barroco toca ya a su fin. Fernando no es el monarca cargado de virtudes que triunfa sobre la Parca, sino el pacificador del estado a través de sus logros políticos. Los jeroglíficos quedaban ya definitivamente olvidados en el baúl de los recuerdos, y se abría en las exequias reales una nueva etapa que adquiere pleno sentido con la presencia del héroe vencedor.

CONCLUSIÓN

El estudio de las exequias reales del primer tercio del siglo XIX en Pamplona, nos ha permitido profundizar en las pautas de comportamiento vigentes en Navarra durante la época tanto en el terreno del arte efímero como de la cultura simbólica. Dentro de la arquitectura efímera, una tipología tan retardataria como la del catafalco turriforme sigue protagonizando las exequias reales en este período, sin que puedan apreciarse atisbos de una actualización o puesta al día del efímero navarro en este terreno, algo que sí aconteció en las visitas reales con la presencia del obelisco como monumento conmemorativo.

Por su parte, la cultura simbólica experimenta una clara decadencia y pierde progresivamente su sentido. Todavía los juegos de ingenio y agudeza mantuvieron cierta pujanza en las exequias reales celebradas en 1819, al rescatarse los jeroglíficos de funerales del siglo anterior,

²⁵ AMP. Negociado de Asuntos Regios. Sección de Exequias Reales. Legajo 4, n.º 33. *Papeles relativos a las exequias del Rey Don Fernando VII y cuentas de los gastos que aquellos ocasionaron. Pamplona, noviembre de 1833.*

si bien no componían un programa unitario concebido expresamente para la ocasión. Las honras fúnebres de María Josefa Amalia (1829) y de Fernando VII (1833) significaron su definitiva desaparición y sustitución por lápidas imitando mármol negro con dedicatorias en grandes letras doradas.

BIBLIOGRAFÍA

- Ariza Canales, Manuel: «Metáforas del poder: iconografía de la política cristiana en Erasmo y Quevedo». *Actas del I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*. Ed. Sagrario López Poza. La Coruña: Universidade da Coruña, 1996. 293-302.
- Azanza López, José Javier (1998): *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998.
- Azanza López, José Javier (2000): «Del libro de emblemas al ceremonial funerario: la emblemática como fuente de inspiración en las exequias de Carlos III en Pamplona». *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, vol. II. Ed. Víctor Mínguez. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000. 551-586.
- Azanza López, José Javier (2000b): «Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V». *Emblemata Aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*. Eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza. Madrid: Akal Ediciones, 2000. 33-55.
- Azanza López, José Javier (2001): «Fiesta y arte efímero en la visita real a Navarra de 1828». *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela* n° 11 (2001) (en prensa).
- Barriocanal López, Yolanda: *Exequias reales en la Galicia del Antiguo Régimen. Poder ritual y arte efímero*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidades de Vigo, 1997.
- Bonet Correa, Antonio (1983): «La última arquitectura efímera del Antiguo Régimen». *Los ornatos públicos de Madrid en la coronación de Carlos IV*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983. 5-32.
- Bonet Correa, Antonio (1990): *Fiesta, poder y arquitectura*. Aproximaciones al barroco español. Madrid: Akal, 1990.
- Egido, Aurora (1986): «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia». *Bulletin Hispanique LXXXVIII* (1986): 93-120.
- Egido, Aurora (1989): «La vida es sueño y los idiomas del silencio». *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona: Universidad, 1989. 229-44.
- Gállego, Julián (1972): *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972.
- Gállego, Julián (1985): «Aspectos emblemáticos en las Reales Exequias Españolas de la Casa de Austria». *Goya* n° 187-88 (1985): 120-125.
- García Mahiques, Rafael: «La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la vanitas». *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994. 59-91.
- Henkel, Arthur, Albrecht Schöne: *Emblemata Hndbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1996.
- Idoate, Florencio: *Rincones de la historia de Navarra*, t. III. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1979.
- Malaxecheverría, Ignacio: *El bestiario esculpido en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1990.
- Menéndez Pidal, Faustino, Javier Martínez de Aguirre: *El escudo de armas de Navarra*. Col. Temas de Navarra, n° 16. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2000.
- Molins Mugueta, José Luis: *Pamplona. Iruña. Casa Consistorial*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1995.
- Parentación y Afectuoso Sentimiento que la M.N. y M.L. Ciudad de Pamplona, cabeza del Fidelísimo Reino de Navarra consagró a la memoria de la Señora Doña Isabel Francisca de Braganza y Borbón, Reina de las Españas, en las magestuosas exequias que con fúnebre pompa celebró en su Iglesia Catedral en los días 19 y 20 del mes de Enero del año 1819, escritas por el Lic. D. Xavier María de Arvizu y Echeverría, Abogado de los Reales Tribunales, e Individuo del Real Colegio de la misma Ciudad. Pamplona: Imprenta de Longás, 1819.

- Morales Folguera, José Miguel (2000): *El fin de una época. Iconografía de la fiesta bajo dos reinos: Carlos III y Carlos IV. España festejante. El siglo XVIII*. Ed. Margarita Torrione. Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000. 533-541.
- Pedraza, Pilar: «El silencio del príncipe». *Goya* n° 187-88 (1985): 37-46.
- Revilla, Federico (1983): «Particularidades de la simbología funeraria dieciochesca: tres ejemplos representativos». *Cuadernos Internacionales de Historia Psicosocial del Arte* n° 3 (1983): 18.
- Revilla, Federico (1984): «Un ejemplo característico de arte efímero dieciochesco. El cenotafio barcelonés de María Amalia de Sajonia». *Goya* n° 181-82 (1984): 55-62.
- Ripa, Cesare: *Iconología*, Tomo II. Traducción del italiano de Juan Barja y Yago Barja; traducción del latín y griego de Rosa Mª Mariño y Fernando García; prólogo de Adita Allo Manero. Madrid: Akal, 1987.
- Sebastián, Santiago: *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Soto Caba, María Victoria (1988): «Los catafalcos de Carlos III: entre la influencia neoclásica y la herencia del barroco», *Fragments. Centenario de Carlos III* n° 12-14 (1988): 129-143.
- Soto Caba, María Victoria (1991): *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.
- Tervarent, Guy de: *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*. Genève: Librairie Droz, 1997.
- Toajas Roger, María Ángeles: «La ciudad transfigurada. Ideas y proyectos para obras efímeras en Madrid (siglos XVII-XIX)». *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992. 107-122.
- Varela, Javier: *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Madrid: Turner, 1990.

ÍNDICE Y PIES DE LAS FIGURAS

- Figura 1. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Bárbara de Braganza).
- Figura 2. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Bárbara de Braganza).
- Figura 3. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Bárbara de Braganza).
- Figura 4. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Felipe V).
- Figura 5. Jeroglífico de las exequias de Felipe IV en la Encarnación de Madrid.
- Figura 6. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Bárbara de Braganza).
- Figura 7. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Carlos III).
- Figura 8. Gilles Corrozet. Hecatographie.
- Figura 9. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Felipe V).
- Figura 10. Jeroglífico de las exequias de Felipe V en la Encarnación de Madrid.
- Figura 11. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Carlos III).
- Figura 12. Documento XXXV del Principe perfecto de Andrés Mendo.
- Figura 13. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Bárbara de Braganza).
- Figura 14. Jeroglífico de las exequias de María Isabel de Braganza (tomado de las de Carlos III).
- Figura 15. Jeroglífico de las exequias de María Luisa de Borbón (tomado de las de Felipe V).
- Figura 16. Jeroglífico de las exequias de Felipe IV en la Encarnación de Madrid.
- Figura 17. Tarjetón para las exequias de María Luisa de Borbón.
- Figura 18. Tarjetón para las exequias de Carlos IV.

«EMBLEMA IN FABULA»: EL SABIO INSTRUIDO DE
LA NATURALEZA, DE FRANCISCO GARAU¹

Antonio Bernat Vistarini
Universitat de les Illes Balears

En el panorama de la emblemática española, los libros del jesuita Francisco Garau, abundantes, prolijos y de notable éxito a juzgar por la sucesión de ediciones hasta la tercera década del siglo XVIII, ocupan un lugar no tan fácil de definir. En efecto, alguna dificultad para que integraran la nómina emblemática recogió Pedro Campa en su *Emblemata Hispanica* al amparo de otros repertorios bibliográficos que oscilan entre asignar estos libros al conjunto de fábulas mora-

les ilustradas y glosadas o, más comúnmente, catalogarlos sin más entre los conjuntos de *sententiae* de utilidad auxiliar para la oratoria sagrada, meros adláteres instrumentales de las *artes predicandi* barrocas (Campa:199). Y bien es cierto que el propio Garau daba pie a tales indecisiones.²

Para empezar, la primera edición del *Sabio instruido de la naturaleza* nació sin grabados. El prólogo («Introducción y razón de la obra al lector»), por su parte,

¹ Estas páginas se inscriben en el marco del Proyecto de Investigación financiado por el Ministerio de Educación y Cultura *Los libros de emblemas de Francisco Garau (S.J.): investigación intertextual y creación de una aplicación en CD-ROM para su estudio analítico* (PB98-0134). El resultado final del trabajo puede consultarse en el CD *La Edad de Oro de la Literatura Emblemática Española*, de la serie *Studiolum*. Más información en <http://www.studiolum.com>.

² Damos un resumen de la historia editorial de los cuatro títulos emblemáticos de Garau. Es importante tenerlo en cuenta porque los errores se reproducen en casi todos los autores que los mencionan, hasta hoy:

El sabio instruido de la naturaleza en cuarenta máximas políticas y morales. Ilustradas con todo género de erudición sacra y humana, aparece en Barcelona 1675, en un formato sin ilustraciones que se mantendrá en las ediciones de Madrid 1677, 1679, y Lisboa 1687. En 1690 se publica en Valencia la primera edición ilustrada, junto con la segunda parte (*El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza y segunda parte de las máximas, políticas y morales, ilustradas con todo género de erudición sacra y humana*). Pero la *editio optima* de ambas será la del año siguiente, 1691, en Barcelona. Aquí, se ofrece un juego de grabados xilográficos nuevos, más ornamentados, de mejor factura y cada uno con su correspondiente *inscriptio*, de la que antes carecían. Además, en esta edición se añaden esporádicamente frases o párrafos que no estaban en las ediciones anteriores y que amplían especialmente las referencias religiosas (citaré ambas obras por esta edición, reeditada recientemente en *Studiolum*). Ediciones posteriores de *El sabio instruido de la naturaleza* saldrán póstumamente en Barcelona 1702, 1711, y en Madrid 1709.

La primera edición de *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza y segunda parte de las máximas...* se imprimió sin grabados en 1680, en edición independiente de la primera parte, y volverá a editarse suelta en Barcelona 1681. Después de la edición de Lisboa 1687, todavía sin ilustrar, se alternarán las ediciones conjuntas con la primera parte (ya mencionadas) y otras ediciones independientes: Barcelona 1688 y 1704. Son 18 emblemas.

El sabio instruido de la Gracia, en varias máximas, o ideas evangélicas, políticas y morales, tercer título de tradición emblemática, se publica en dos tomos a partir de unas primeras ediciones sin ilustrar: Barcelona 1688 y 1690, a las que posteriormente se añadirán grabados: Olite 1693 (ésta ahora en *Studiolum*); Barcelona 1698, 1703 y 1711 y Madrid 1709. Esta obra se tradujo al latín, con dos ediciones sin ilustrar: *Sapiens a divina gratia instructus... in ideis evangelicis ac moralibus*, Ingolstadt 1731 y 1732. Son 100 emblemas.

La *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza, con esfuerzos de la verdad, en el tribunal de la razón; alegados en cuarenta y dos máximas políticas y morales. Ilustradas con todo género de erudición sacra y humana, contra las vanas ideas de la política de Maquiavelo* incluye ilustraciones ya en su primera edición de Barcelona 1700 (ésta ahora en *Studiolum*), esquema que se mantiene en las sucesivas de Zaragoza 1704; Madrid 1710 y Barcelona 1712.

trataba con un leve desdén o, cuando menos, presentaba un voluntario desapego respecto al género emblemático y se adhería explícitamente, por otro lado, a una ya trasnochada (pues desde San Agustín se advertía que los «exempla non debent paraevalere sanis rationibus») pero muy vehemente defensa del valor más allá que moral, epistemológico, de la fábula o del apólogo. Además, apuntaba también a la necesidad que tienen las letras sacras y la predicación de ejemplos y apólogos que deshagan ante los ojos y oídos de las gentes las sutilidades excesivas, potencialmente perniciosas, y demuestren por vía de la evidencia lo que no alcanza sino con premiosidad el silogismo y la lógica. «Los filósofos —dice— con la rígida severidad de sus leyes y lo imperioso de sus preceptos, malquistaban lo halagüeño y apacible de las virtudes», mientras que los fabulistas supieron, al contrario, «azucarar tan dulcemente los suyos con la suavidad de sus ficciones que no deja menos saboreado el ingenio que enamorada de la sabiduría la voluntad» (*ibid.*). Y aún añade: «pues lo que en Aristóteles no entienden muchos y en Pitágoras y Sócrates muchos no alcanzan, en Isopo nadie se excusa de que no pueda hacer fácil presa la razón» (*ibid.*).³ Así, la finalidad de esta opción argumentativa de Garau, excelente jesuita en

su formación, en sus actuaciones y en su configuración mental, quedaba ya clara desde el primer libro: «Isopo siempre rinde y convence siempre» y, por tanto, «sale fácilmente con el rendimiento de la voluntad. Pues cerca está de obedecer quien del precepto se gusta» (*ibid.*). Y esta última idea, amparada en el mismo tópico *magis movent exempla quam verba* que rige la fábula, la iría ampliando e intensificando a lo largo de los sucesivos títulos que desde 1675 hasta 1703 componen la larga *suite* del *Sabio instruido*, incluso cuando, en el *Sabio instruido de la Gracia*, aproxime más sus intenciones a las de un manual para la predicación.⁴

En este último libro hay sin duda algunas diferencias notables, cuando menos de grado; matices que hacen declarar a Narciso Vilar, en su «Aprobación», por si hubiera dudas, que, en sus dos volúmenes, *El Sabio Instruido de la Gracia*, es «en todo hermano legítimo de los otros tres partos del ingenio». De hecho, la denominación de «Máximas» con que hasta ahora había calificado a cada uno de los emblemas se sustituye por la de «Ideas sacras», todas las fuentes y citas explícitas dentro del texto provendrán exclusivamente de la Sagrada Escritura o la patrística y todas las notas marginales se tomarán únicamente de los Evangelios. Además, el segundo tomo remata la obra con un «Index Bi-

³ La desconfianza hacia el lenguaje filosófico queda de manifiesto en la obra de Garau que, no obstante, es capaz de manejarlo con desenvoltura ocasionalmente. Esta actitud se ajusta bien al análisis de nuestra Contrarreforma llevado a cabo por Fernando R. de la Flor: «En un juego típico de la ambivalencia jesuítica, la Compañía gusta de jugar con el secreto anagrama que presenta la palabra LÓGICA (CALIGO —oscuridad). El reverso de la lógica humana es la *calligine* divina. Y así es como todo el ejercicio del conocer acaba circunscrito y drásticamente recortado por el principio soberano de una 'ignorancia invencible'. Dios, pues, para el pueblo teólogo que escuchaba a Calderón, se manifiesta como poeta. Nieremberg afirma sobre ello: 'Prima dei scripturae, natura est'» (1999:399).

⁴ En la «Razón de la obra», Garau apela al ingenio del lector para recomponer un sermón con los materiales varios que él proporciona. La sintaxis emblemática es, por tanto, evidente: «descubro no más los conceptos, de que pueden servirte en la ocasión. No te los masco en Sermones, porque tengas el gusto de azerles tuyos con tu ingenio». Aragüés Aldaz, a quien seguimos de cerca en este estudio, ha analizado con minuciosidad la retórica del *exemplum* en su contacto con otros géneros; son especialmente interesantes para nosotros las páginas sobre su imbricación con el sermón barroco, a las que remitimos para ampliar ideas aquí sólo esbozadas. Evidente relación hay en Garau con los *progymnasmatas*, sobre todo con el ejercicio de la dilatación narrativa del *exemplum*, tal como proponía, por ejemplo, Juan Bautista Escardó en su *Retórica cristiana* (1648): «... trataremos de otro [ejercicio], llamado fábula, y de los preceptos con que se ha de dilatar. Y no dexarán de ser de mucho provecho, así para los estudiantes de Rhetórica, como también para los Predicadores, que en varias ocasiones cuentan exemplos, que son historias verdaderas, y se podrán servir de las mismas reglas que daremos para dilatar las que son fingidas» (*cf.* Aragüés Aldaz:252).

blicus» que remite a los párrafos numerados sucesivamente de principio a fin, un «Índice Evangélico» y, finalmente, un copioso «Índice de las materias y asuntos predicables». Todo el material está, pues, diseñado en función de su instrumentalidad y organizado en breves unidades de sentido que dan pie al autor a elaborar una rápida defensa de la brevedad, la sentenciosidad y el ingenio como armas suasorias privilegiadas para el predicador. Como hemos visto en la «Razón de la obra», Garau advierte que el sermón no nos es dado, es el lector quien ha de formarlo uniendo ingeniosamente las piezas (cosa que desmiente en parte las palabras que el padre Gabriel Sierra escribía en su «Censura», que afirmaban que este libro «por los conceptos predicables que le ilustran [es] un largo, pero gustosísimo sermón»). La metáfora usada por Garau para referirse a su método y finalidad compositiva no puede ser más contundente: «Los que escriben a la larga suelen ser armas de Saúl, que ni aun las sabe jugar un David: haz cuenta que tienes aquí [en el libro] la ribera llena de piedras limpias que tirar contra el Goliath del pecado. La honda ha de ser tu ingenio, el brazo tu predicación» («Razón de la obra»).

Con todo ello, una rápida lectura de los prólogos y de las explicaciones del propio autor sobre su obra ha satisfecho a catalogadores y críticos que no han visto la necesidad ulterior de ahondar un poco más en la estructura y contenido de estas páginas, dando quizá excesiva importancia también a los pormenorizados índices de «materias predicables» que las cierran sin percibir que está en la misma raíz del género emblemático su voluntad de uso como repertorio para muy diversos fines.

MAXIMA VII.

171



FICCION VII.

ESTÁVASE mirando en una fuente, las manchas luxidas de su piel, que baxian en la raceo apacible, en las roscas de su cuerpo, una Sierpe, de las que dicen, que llevan sobre su cabeza un resplandiente carbunclo, y cuyas luzes le parecía, que oñava abrasando la fuente, y podía presumir de sol de los quizes y a pesar de los Cielos, hazer su día en la selva. Penetró el pensamiento una Tortuga, que lá estava observando, desde la otra parte de la fuente, y sacando de la co-

Figura 1

Sin duda, habría bastado una mirada igualmente de sobrevuelo al conjunto para detectar de inmediato un elemento de reflexión. Los grabados muy narrativos, con varios planos que dibujan acciones sucesivas, que aparecieron en la primera edición ilustrada (1690) (figura 1) ya cambian en la segunda, la de Barcelona 1691 (Figura 2), volviéndose mucho más ornamentados y hasta agobiados por el recargamiento de la cartela pero, y esto es lo digno de apuntarse, subrayando más los elementos simbólicos y abstractos en detrimento de su origen apologal o fabulístico y, por tanto, de su disposición narrativa.⁵ Asimismo, esos primeros grabados que carecían de mote reaparecen con él en las ediciones sucesivas. Indiscutiblemente, son unos motes puestos por el autor dada su ajus-

⁵ Obsérvese cómo en los grabados seleccionados (ambos de *El Olimpo del sabio*), el primero, que corresponde a la ed. de 1690, presenta dos planos con momentos sucesivos de la historia, y no explota la fuerza simbólica del agua convertida en espejo, al contrario de lo que ocurre en el de 1691 que, además, añade el mote «Divitiis mors empta suis» (Ha comprado la muerte con sus riquezas).



FICCIÓN VII.

Estavase mirando en una fuente, las manchas lucidas de su piel, que hacían un taraceo apacible, en las rocas de su cuerpo, una Sierpe, de las que dicen, que llevan sobre su cabeza un resfulgente carbunclo: á cuyas luces le parecia, que estava abrasando la fuente, y podia presumir de Sol del bosque, y á pesar de los Cielos, hacer su día en la

Selva.

Figura 2

tada imbricación con el comentario y la imagen. Este solo detalle ya nos debería poner sobre aviso de que su correcta lectura, por más que Garau en algunos pasajes apuntara a direcciones diferentes, se proponía idéntica a la del libro de emblemas. Incluso el *Sabio Instruido de la Gracia*, que acabo de comentar, con su deseo palmario de ofrecer al predicador un conjunto de lugares listos para ser usados y desarrollados en el púlpito, mantenía a lo largo de todo su discurso una estrecha vinculación con el grabado marcando en cada «Idea sacra», por medio de una manecilla tipográfica al

margen, a modo de llamada de atención, aquel pasaje donde se hacía referencia directa a la *res picta* que la encabezaba. Es decir, el grabado no es una mera expansión ornamental sino un elemento compositivo en todos los casos que hace funcionar plenamente la máquina retórica emblemática; sólo tenemos que llevar el cuidado de acudir a la *editio optima* de cada libro para poder apreciarlo. Del mismo modo, el arranque a partir de una «Ficción» no obedece al precepto retórico de utilización de una fábula o apólogo en el exordio para la *captatio attentionis*.⁶

Ahora bien, es cierto que Francisco Garau será de todos nuestros emblemistas el que adscriba su libro con más decisión a otro, u otros, géneros concommitantes. En concreto, como hemos apuntado, a la fábula o apólogo y al sermón. Para entender la mecánica del jesuita es obligado atender a la larga tradición que vincula, con sus tensiones y desencuentros desde la Edad Media, estos dos mundos y que se actualiza de manera reforzada en la literatura barroca (cf. Aragüés Aldaz).

Se trata, en principio, de aquella venerable idea que nos dice que Dios es el autor primero de los ejemplos (y también de los emblemas, según recordará luego más de un emblemista). Así el modo de argumentación del Creador es ejemplar. El mundo es un libro o una pintura (ver un último estudio comprensivo del tema en Blumenberg) pero más específicamente es «un sermón predicado al hombre desde los orígenes» (Aragüés Aldaz:13).⁷ Es una idea bien conocida y estudiada en sus diversos intentos literarios de alcanzar aquel signi-

⁶ Así lo recomienda la *Rhetorica ad Herennium*, y a su estela, por ejemplo, Nebrija (XII) entre muchos otros. Algo distinto es, como veremos, el diseño de Garau.

⁷ Resume Aragüés Aldaz: «La historia es así una suma de paradigmas, como lo es la naturaleza, que esconde en cada uno de sus actos y elementos un intrincado sentido moral. Al hombre compete descifrar esta enseñanza para su custodia por medio de la voz y de la letra, y si el autor cristiano desbordó esa tarea, creando nuevas narraciones verosímiles o fabulosas, no lo hizo sino para culminar desde su imaginación una actividad iniciada por Dios, como hubo de hacerlo Cristo por medio de la parábola. De ese modo, la propia configuración del Universo y la letra de las Sagradas Escrituras devenían, tanto o más que repertorios de ejemplos, modelos estilísticos de toda escritura ejemplar» (13).

ficado real escondido tras el *mundus simbolicus*. La predicación ejemplar de Dios puede ser mejor comprendida (y por tanto enseñada y puesta en la memoria) descifrando su retórica, descomponiendo y reorganizando su modo oculto de argumentación, buscando el subyacente itinerario *per creaturas ad creatorem*. Sólo hay que aplicar la mirada metafísica que ve en la realidad un signo que apunta hacia arriba, mirada desarrollada hasta el exceso en nuestra literatura barroca. Si la orientación del escritor es más didáctica y social que lucrativa o teológica, aprovechará los relatos de contenido moral ya existentes, incluidos los ficticios, para, sometiéndolos a recomposición, hacerlos servir a sus fines prácticos. Así actúa Garau superponiendo un extenso comentario plagado de autoridades y *dicta et facta* verosímiles al núcleo ficticio de la fábula, llegando, al final, al desciframiento del gran relato moral del mundo, donde verdad y ficción no son categorías absolutamente contrapuestas sino formas confundidas de una única enseñanza.

Sobre este panorama, la fábula, no será entendida, en esencia, sino como la dramatización de la doctrina de la naturaleza. San Isidoro lo enuncia claramente al definir a las fábulas como ficciones «puestas en escena para que el diálogo fingido que mantienen unos animales, que de suyo no hablan, sirva de espejo a la vida del hombre». A lo que añade Garau que son «ficciones sabrosas; así cogen los ánimos que le escuchan que les deja corridos o de no hacer quien usa de razón lo que los brutos hacen o hacer lo que los brutos no hicieran» (*Sabio instruido de la Naturaleza*, «Introducción..»). De manera bastante indistinta, a despecho de su mayor o menor vinculación genérica con la *res certae*, apólogo, ejemplo o fábula servían por igual a los fines propuestos de descifrar y dar a conocer a un público lo más amplio posible las im-

plicaciones morales de los hechos de la historia o de los elementos de la Naturaleza. En la fábula (que a fin de cuentas fue definida también como *exemplum in natura*) cabía perfectamente la utilización *ad libitum* de la enciclopedia natural; y si no se podían desarrollar todas sus implicaciones en el breve momento narrativo, quedaban las densas páginas del comentario para hacerlo. Aunque parte del pensamiento renacentista se esforzó en descalificar el carácter probatorio de los *exempla* y apólogos, éstos junto con su hermana la fábula, resucitaron con especial fuerza en la práctica pedagógica jesuítica dentro del mismo gusto por los ejercicios de imaginación que hacía que en su *ratio studiorum* la Compañía recomendara (si bien *modice tamen*, con moderación, como siempre recuerda el padre Batllori) la elaboración de emblemas. Así se comprende que hacia 1680, es decir, por las mismas fechas en que está activo Garau, en la mente de un teórico como Menestrier, a quien Garau cita, la fábula sea uno de los argumentos del emblema o, incluso más allá, se los identifique: «Los apólogos de Esopo —llega a decir Menestrier— son ellos mismos emblemas, pues sus autores han hablado de la naturaleza y de los artificios orientándolos siempre a la instrucción moral mediante discursos o acciones de los animales» (*L'Art des Emblemes...*).⁸

Pero si nos centramos en la estrategia de Garau y en el modo cómo quiere que su hombre sabio quede instruido por la Naturaleza hay que destacar una precisa integración de las ideas apuntadas con las posibilidades concretas que brinda el libro de emblemas.

Garau pretende, desde su primera obra establecer la coincidencia entre el mundo real y el modelo retórico del libro. El punto de partida es tópico y él lo repite en el prólogo: «Dijo bien, lector mío, el que dijo que era este mundo un libro grande en cuyas páginas espacia-

⁸ Un resumen de la relación entre emblema y fábula en González de Zárate, especialmente págs. 22-24.

con caracteres de varios colores ha querido dárseos a estudiar la sabiduría divina. Es cada naturaleza de las criaturas un jeroglífico y en cada jeroglífico se cifra un documento de bien vivir... No hay duda que quien le entendiére la lengua a la Naturaleza y supiere escucharle las voces saldrá de este estudio prudente, justo, fuerte, templado y por decirlo de una vez, sabio». La idea, asentada en el cristianismo con el *Hexaemeron*, es bien conocida y harto estudiada en nuestra Contrarreforma por su fuerte presencia desde fray Luis de Granada hasta Calde-rón de la Barca. Y está aún más presente en la emblemática española, desde Juan de Horozco hasta ese otro gran emble-mista jesuita que fue Núñez de Cepeda, que afirma: «Seguí el genio con que nos favorece la Providencia, que en las flores pintó con primor los remedios para nuestros achaques; hiço una empresa de cada flor, púsola nombre, que como epí-grafe declarase su virtud, escribiendo en sus hojas con varias tintas un justo volu-men de sus provechos» (*Empresas Sacras*, 1682, «*Al que leyere*»). En Garau, no obs-tante, la apelación al plan soteriológico de salvación escrito por Dios en las páginas de la naturaleza queda relativamente en segundo plano, a veces casi como pie forzado. La revelación que Garau enseña a leer es, sobre todo, de orden político y de comportamiento del hombre en una sociedad conflictiva; más cercano, así, a actitudes como la de Gracián. Anclado en la *amplificatio* de la fábula que está en el origen de su discurso, Garau no se rego-dea tanto en la contemplación y el des-ciframiento como propone una utiliza-ción instrumental, *ejemplar*, de la Creación y la Historia.⁹

Partiendo de la antigua idea del mun-do como libro, Garau aprovecha la em-blemática para estructurar un libro como el mundo siguiendo en su presentación de la obra los mismos pasos cognoscitivos por los cuales el mundo se nos da a en-tender: la necesaria intervención de los sentidos para dar entrada al conocimien-to se representa en la visualidad de la *pictura*. La *pictura* emblemática esconde una «Ficción», es decir un *relato* moral que introduce los elementos en aparien-cia puramente naturales e independientes del hombre en la historia humana y, por tanto, en la historia de la salvación, cosa que se encarga de desarrollar la glosa, intelectualización y desarrollo erudito a la par que útil en su voluntad de fijar pre-ceptos y reforzar la cadena de transmisión de esos conocimientos desde el púlpito o desde la mera lectura individual y solita-ria del libro. Indudablemente el libro de emblemas, y éstos de Garau entrarían así en la misma categoría, se debe leer tam-bién como libro metagrafo, como el mundo (*cf.* Garin, y Chatelain).

Seguramente el rasgo diferencial más acusado de los libros de Garau frente al resto de la emblemática española esté precisamente en la disposición de esa llamada «Ficción» siempre colocada ti-pográficamente en cursiva justo debajo de la imagen como remedo de la *sub-scriptio* clásica. Y quizá sea lícito pregun-tarse por qué la llama «Ficción». O, mejor, por qué, dados los planteamien-tos expuestos y los móviles de la escri-tura del jesuita, elige no obstante para su desarrollo el modelo ofrecido por el apólogo o la fábula y no directamente el del bestiario, o el comentario no narra-tivo de la enciclopedia natural, lo que

⁹ Lo había advertido R. de la Flor en otros casos: «No limitándose sólo a un nivel descriptivo que diera cuenta de la propiedad nativa de los animales o de una virtud especial suya, los emblemistas entrenados en esta lectura del mundo natural —singularmente Lorea, Garau y Ferrer de Valdecebro, seguidos de cerca por filósofos naturalistas como el Nieremberg de las *Prolusiones*—, reclamaban para sí como novedad la virtud de haber, textualmente [según Ferrer de Valdecebro] 'sabido hacer política de las propiedades de las criaturas' (R. de la Flor 1999:73). Pero, aún más, Garau, a diferencia de los autores mencionados, accede al mundo natural ya directamen-te mediatizado por el relato de la fábula. En todos los libros de Garau, la lección principal es política, y además la *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza* va explícitamente escrita contra la razón de estado maquiavélica, sus-tituyéndola por el modelo de organización política que Dios ha cifrado en su libro de la Creación.

parecería más ajustado a sus fines.

A la evidencia de una imagen que, por ejemplo en el primer libro, *El Sabio instruido de la Naturaleza*, ofrece a los ojos sólo animales u otros elementos de la naturaleza sin intervención humana en alta proporción (sobre 40, sólo en 14 intervienen humanos, es decir, siguiendo la clasificación de San Isidoro, 26 serían fábulas esópicas por 14 fábulas libísticas —donde intervienen animales y hombres—) hay que oponer la imaginación. Por medio de ella dar entrada a la específica forma de persuasión narrativa que permite manipular los elementos naturales de los que se parte sin tener que acudir a una noticiosa fantástica como aquella en que incurren, paradójicamente, en más de una ocasión las silvas y polianteas más puramente descriptivas. En esta dirección los jesuitas profundizaron su enseñanza.

Más allá de los antiguos «preceptos sobre la dimensión moral que debía acompañar a lo ejemplos estilísticos en las escuelas y la concepción de fábulas y dichos memorables como vehículo para la enseñanza de una conducta y soporte de la recreación literaria en el seno de los *progymnasmata*» (Aragüés Aldaz:26), más allá del valor de la literatura ejemplar para la evocación visual de los vicios y virtudes, de largo recorrido en la preceptiva, nos encontramos en un momento terminal de la exploración de todos los matices plásticos o imaginativos del camino hacia la virtud. Garau ha leído con atención la obra de Gracián, por ejemplo, y a Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache*, novela que en su bipartición de la materia en consejos y consejos no se aleja un palmo de la estructura del *Sabio instruido*. Y sabe Garau, por lo tanto, que el mundo se da a entender por medio del engaño. Esta idea central empapa todas sus opiniones. La denominación «Ficción», así, no será sólo una inocente alusión a que la «imaginación humana [puede] idear nuevas

narraciones verosímiles y fabulosas, *exempla ficta* al fin» (Aragüés Aldaz:29), que remedan una tarea en esencia divina, parte de cuya sanción teórica, a la vez moral y artística, eran las parábolas evangélicas. «Ficción» apunta ahora a una estructura superpuesta a la naturaleza y cuyo núcleo es el engaño.

En el *Sabio instruido de la naturaleza*, el engaño o las falsas apariencias es el eje significativo de todas las cuarenta fábulas seleccionadas menos ocho. Y aún en éstas últimas, el desarrollo del comentario da cabida en un momento u otro a dicho asunto.

Esta insistencia ha de ayudar también a entender los libros de Garau como libros de emblemas pues no se trata, como apuntamos, de elaborar un sermón e incluir en su inicio un emblema o máxima tal como recomiendan algunos tratados que el predicador haga como medio para la *captatio attentionis* en el exordio, sino de formar una obra con el máximo de unidad en su asedio a unos pocos temas que el autor dejará verdaderamente agotados en todas sus implicaciones.

Incluso entre todos los libros hay una cuidadosa voluntad de unidad y desarrollo gradual de ideas. La especial conjunción que lleva a cabo Garau de emblema, fábula y sermón ejerce una lectura de la naturaleza que ya no puede cantar sin más, a estas alturas del Barroco, las maravillas de la teodicea natural (entre otras cosas porque la mirada teológica a la naturaleza ha sido también desplazada por los intereses del puro comportamiento en sociedad y el análisis de las relaciones de poder entre los hombres). Toda lectura optimista ha sido sustituida por la contemplación de un mundo enemigo, «lienzo falaz que atrapa al hombre y confunde sus sentidos» (Aragüés Aldaz:80). El desenvolverse de la obra llevará, pues, de manera directa a la necesidad de apartar la vista de la Naturaleza para adoptar, primero, una

actitud senequista de ataraxia (tema del *Olimpo...*) y ponerse luego en manos de la Gracia, pues esa Naturaleza se revela en el fondo esencialmente incomprensible, emanación de una voluntad divina que permanece misteriosa (es el tema fundamental del tercer libro, *El sabio instruido de la Gracia*). De ahí que el cierre de la serie (la *Tercera parte...*) contenga un violento repliegue sobre la moral práctica y la reflexión (bastante ajada a estas alturas del XVII) acerca de las implicaciones éticas de la razón de estado maquiavélica, defendiendo el acompañarse del hombre a la organización providencial del mundo. El sabio instruido deberá, finalmente haber aprendido a ver en cada cosa, igual como quería Gracián, su cifra y contracifra. Ya no basta la decodificación del libro simbólico abierto por Dios ante nosotros. Ya no basta el libro de emblemas sino, en todo caso, ese archilibro que produce Garau, donde se encuentran el emblema propiamente dicho el relato, indistintamente ficticio o real, y el sermón sobre la mesa de juego del desengaño.

BIBLIOGRAFÍA

- Aragüés Aldaz, J. «*Deus Concinator*». *Mundo predicado y retórica del exemplum en los Siglos de Oro*, Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999.
- Bernat Vistarini, A. «La emblemática de los jesuitas en España: Los libros de Lorenzo Ortiz y Francisco Garau», en J. J. Azanza y R. Zafra (eds.), «*Emblemata Auea*». *La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 1999, 57-68.
- Blumenberg, H. *La legibilidad del mundo*, Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- Bouzy, Ch. «Dios como arquetipo atencial en los *Emblemas morales* de Juan de Horozco (Segovia, 1589): retórica y resorte dramático del emblema-predicación», en Ignacio Arellano et alii (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, I, Pamplona-Toulouse: G.R.I.S.O.-L.E.M.S.O., 1996, 151-168.
- Bouzy, Ch. «L'emblème ou la fable par l'image au siècle d'Or. Stratégie et rhétorique», *Tigre 10. La Fable (I)*, Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal (CERHIUS) (1999), 53-84.
- Campa, P. F. *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*. Durham – Londres: Duke University Press, 1990.
- Chatelain, J. M. «Livres d'emblèmes et Livre du Monde», en J. M. Chatelain y F. Dupuigrenet Desrousilles (eds.), *Symbolique du livre dans l'art occidental*, París: Institut d'Etudes du Livre, 1995, 88-102.
- Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica, 6), 19932.
- Garau, Francisco. *El sabio instruido...* Ver la nota 2 para la historia editorial de estos libros.
- García Arranz, J. J. *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996 (especialmente págs. 82-83).
- García Arranz, J. J. y J. Pizarro Gómez. «La visión de la Naturaleza en los emblemistas españoles del siglo XVII», en López Poza, S. (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1996, 221-244.
- García Arranz, J. J. «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*, Universidad Jaume I, Castellón, 2000, 2 vols., 793-817.
- Garin, E. «Alcune osservazioni sul libro come simbolo», en E. Castelli (ed.), *Umanesimo e simbolismo*, Padua: Cedam, 1958, 91-103.
- González de Zárate, J. M. «Félix maría Sánchez de Samaniego. Apuntes biográficos y breves consideraciones a sus *Fábulas en verso castellano*», en el libro del mismo autor, *Las fábulas de Samaniego. Sus fuentes literarias y emblemáticas*, Vitoria: Ephialte, 1995, 13-24.
- Ledda, G. «Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra», en López Poza, S. (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica...*, 111-128.
- López Poza, S. «Los libros de emblemas como

- 'tesoros' de erudición auxiliares de la *inventio*», en Zafra, R. y J. J. Azanza (eds.), *Emblemata aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, 263-279.
- Morales Folguera, J. M. «La fábula clásica como fuente de inspiración para la emblemática», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 279-303.
- Nebrija, E. A. de. *Artis Rhetoricae compendiosa co-
aptatio*, Alcalá de Henares: s. i., 1529.
- R. de la Flor, F. Barroco. *Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid: Cátedra, 2002.
- R. de la Flor, F. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

APOTEÓSICA BIENVENIDA DE PALMA
A CARLOS I (13-18 - X- 1541)

M^a del Carmen Bosch Juan
Rafael Fernández Mallol

Universitat de les Illes Balears

El *Libre de la benaventurada vinguda del Emperador y Rey don Carlos en la sua ciutat de Mallorques* es una joya de nuestras letras catalanas.¹ En una dedicatoria latina al lector se expresa que ante la venida de don Carlos V, emperador de Romanos, el 13 de octubre de 1541, pareció conveniente plasmar por escrito el gozo de los mallorquines, manifestado en los arcos triunfales, el puente construido sobre el mar, los emblemas, tapices y alfombras que se levantaban en las plazas y calles de la ciudad, no por jactarse de ello, sino para dar cuenta a la posteridad de cómo la honró el emperador con esta visita.²

Sigue un tetrástico *Author ad lectorem*, donde el autor manifiesta su modestia: *Perlege, sit quamuis humili composta cothurno* y su veracidad: *nam noua cum ueris continet historia*. Esta es la palabra clave de la descripción, de ahí que los jurados encarguen esta tarea a los notarios para que «den fe» de la venida.³ El libro bien pudiera llamarse «Libro de los notarios» ya que éstos participan muy activamente en todo, desde el diseño del puente levanta-



do sobre el mar y el arco de los mercaderes, obra de Gabriel Santpol, a las poesías de Pere Antich, Tomás Marcer y el notario Vidal, amén del relato propiamente dicho, debido al más joven miem-

¹ Fue publicado por Ferrando de Cansoles en Palma de Mallorca, 1542. Ha sido estudiado anteriormente por Sebastián (1971) en su aspecto de arquitectura efímera y por Massip (1995) en su aspecto teatral. Nuestro enfoque ahora es esencialmente literario.

² Se trataba de la segunda visita del emperador. La primera tuvo lugar el 4 de junio de 1535. Entonces estuvo en Alcudia de paso para Túnez. En esta ocasión permaneció cinco días en Palma (del 13 al 18 de octubre) de paso para Argel, expedición que fue un estrepitoso fracaso.

³ Cf. con el final del relato donde insiste *Et qui uidit testimonium / perhibuit: et ipse scit quia vera dicit* [Y el que vio ofreció su testimonio; él sabe que dice la verdad]

bro del colegio notarial, Joanot Gomis,⁴ quien muestra ser un profundo conocedor del prólogo del *Tirant lo Blanc* y su capítulo ciento diecinueve (Massip 1995: 19–20, n. 8), en las citas de Platón, Cicerón⁵ y las Sagradas Escrituras –San Lucas en el caso de aquél, San Pablo ahora–.⁶ Cinco notarios frente a un médico Ju[an] And[reu], un profesor del Estudio General, que destaca sobre los demás, Jaume de Romanyà (R. Fernández Mallol: en prensa) y el adolescente Juan Genovard, muy probablemente aventajado discípulo del anterior.⁷

Tras invocar a Jesucristo, la Virgen María y el Ángel custodio, comienza el joven notario su relato *ab ouo*, expresión que no duda en calificar «como se dice en adagio vulgar»,⁸ con la carta enviada al virrey de Mallorca por Andrea Doria notificándole dicha llegada. Ésta tiene lugar el 13 de octubre, entre cargas de artillería procedentes de la ciudad y las de las galeras del séquito. La emoción del momento permite una cita bíblica al joven relator en nombre de los espectadores: *H[a]ec est dies quam fecit dominus, l[a]etemur*.⁹

Acto seguido empieza el desfile triunfal. La mitología preside el puente situado en medio del muelle. Bajo las armas del emperador se halla el lema siguiente: *Tu*

plusquam C[a]esares omnes claro triumpho dignior [Tú, más que todos los césares, más digno de un brillante triunfo]. Las alegorías de las tres islas mayores están representadas por tres mujeres. Mallorca es una reina arrodillada sobre unas montañas teniendo a sus pies una ciudad rodeada de mar.¹⁰ En sus manos tiene un áncora y un delfín con el título *Expectate Rex noster, salve, incolumitatem subditis tuis procurans* [Dios te guarde, esperado rey nuestro, tú que procuras la salvación de tus súbditos], correspondiendo al emblema CXIII de Alciato: *princeps subditorum incolumitatem procurans*. Menorca e Ibiza, igualmente representadas, llevan en una mano un yelmo en la visera del cual entran y salen abejas; encima, una copa rebosante de miel precisa: *fauum* [panal], correspondiente al emblema CLXXVII de Alciato *ex bello pax* [de la guerra, paz].¹¹ En una parte de este portal está pintado Briareo, con muchas manos blandiendo armas diversas, y con muchos corazones de los cuales salen lenguas de fuego con el siguiente título: *Centen[a]e manus me[a]e et igne[a]e lingu[a]e in castris seruiunt tibi* [Mis cien manos y lenguas de fuego te servirán en el campamento].¹² En la otra parte se halla Argos, con cien ojos centelleantes, ante una reina que sale de una vaca llamada Ío. En una mano blande

⁴ J. M^a Bover se refiere a estos personajes señalando únicamente que festejaron la venida de Carlos I. Sólo añade que Gomis era hijo del notario y poeta Pedro Gomis y que Pedro Antich fue muy perseguido por los comuneros, quienes le saquearon la casa (Bover 1868:367–368 y 36).

⁵ Cic. *Rep.* 2, 69, 7 *uitae suae sicut speculum praebeat ciuibus*.

⁶ «Perque podem dir com deya sant Pau: Que ni ulls han vist, ni orelles han oyt, ni en los coratjes de homens es entrat, o arribat lo que en nostres dies ses seguit en esta Aurea ciutat de Mallorques». Cf. 1 Cor. 2–9 *Quod oculis non uidit, nec auris audiuit, nec in cor hominis ascendit, quae praeparauit Deus iis qui diligunt illum*.

⁷ Nuestra afirmación se basa en la palabra *adolescentulis* a él referida y a su compañero Agustín Andreu, los cuales en esta misma fecha dedicaron veintidós disticos escritos sobre madera a Ramón Llull: *Raymundi Lulli tumultus, in quo Phoebus & Calliope colloquuntur* (Custurer:15–16). Bover afirma que Genovard murió en 1579 y fue sepultado en la iglesia de Santo Domingo y que Agustín Andreu casó el 3 de octubre de 1559 con Juana, viuda de Pedro Bordils (354 y 30).

⁸ El origen de esta expresión no es precisamente vulgar. Su autor es Horacio quien en *Ars* 147 alaba a Homero por haber narrado la guerra de Troya centrándola en la cólera de Aquiles sin remontarse al huevo de Leda del que había salido Helena.

⁹ Ps. 117, 24, 1 *Haec est dies quam fecit dominus, exultemus et laetemur in ea*.

¹⁰ La ciudad personificada en una mujer arrodillada se halla en las entradas reales de Rouen (1449), Reims (1484), Viena y Lyon (1490), Abbeville (1493), Langres (1521), Rennes (1532), Béziers (1533), Brujas (1515) y Munich (1530) (Massip 1995: 20, n. 11).

¹¹ Cf. Verg. *A.* 6, 287 *Et ex bello nobis pacem tribuens, iterum salue*.

¹² Cf. Verg. *A.* 10, 566 *Aegaeon qualis, centum cui brachia dicunt/ centenasque manus, quinquaginta oribus ignem*. Egeón o Briareo era uno de los gigantes, hijos de Urano y Gea, que lucharon junto a Heracles contra los Titanes. Él solo abortó la rebelión en el Olimpo para destronar a Zeus.

una maza; en la otra un título que dice: *Et mei centum oculi peruigiles erunt* [Y mis cien ojos estarán despiertos].¹³

En la puerta del muelle se encuentra un teatro puesto sobre columnas de madera levantado por los Jurados según reza el título en letras de oro: *Regi et domino, ob debitam pietatem et insperatam [l]a]etitia[m] sextumui[ri] Maiorici* [Los Jurados Mallorquines a su rey y señor, por su debido afecto e inesperada alegría]. En una silla, un niño, caracterizado de Ramon Llull, vestido de tosca tela blanca,¹⁴ saluda el paso imperial con unos versos incitando al emperador a vencer a los crueles africanos y a devolver el sepulcro de Cristo a la cristiandad. En otra se halla una muchacha representando a santa Práxedes, ceñida su cabeza de una corona y llevando un pelícano en su mano derecha,¹⁵ deseando asimismo éxito a la empresa real y ofreciendo su ayuda.¹⁶ En otra silla se halla otra doncella representando a la ciudad, la cual, en encendidos versos, anima al emperador.¹⁷ Otros versos del notario Pere Antich, escritos en las columnas, dirigiéndose a un Carlos *armipotens, sacratissimo semper Augusto*, a quien

obedece el mundo entero, citado con nombres clásicos,¹⁸ adornan esta entrada triunfal o «Arco de la ciudad» en la que los niños representantes de los personajes más ilustres de Palma y la ciudad misma¹⁹ le han halagado con los términos *bellipotens, Rex maxime regum*,²⁰ *Caesar*.

La majestad imperial avanza por la plaza de la Lonja donde se halla el Arco de los mercaderes, presidido por un ángel niño, que podríamos llamar el «arco bíblico» a tenor de sus inscripciones. En efecto, más abajo, pintado, hay un cielo y un ángel armado, con una espada desnuda en la diestra y un escudo blanco con una cruz roja en la izquierda,²¹ sobre una ciudad y tiendas de campaña. El ángel, como el del Señor, dice al emperador: *Ego per te pugnabo Carole, que (sic por quí) in castris Sennacherib regis Assyriorum percussit centum octuaginta quinque milia* [Yo, que maté a ciento ochenta y cinco mil en el campamento del rey de los asirios, lucharé por ti, Carlos].²² También en el cielo hay un sol y una luna a los que entrelaza una filacteria dorada que dice: *Stent Sol et Luna donec ulciscatur gens tua de inimicis tuis* [Que se detengan el sol y la

¹³ El tema de Argos vigilante reaparece en las entradas del príncipe Felipe en Mantua y Amberes (Massip 1995:22). Dicho tema se halla descrito en Ov. *M.*, 1, 583-750.

¹⁴ El traje blanco representa la simple candidez de ánimo, donde crece el verdadero amor, ajeno a toda clase de fingimientos y artificiosos afeites (Ripa: I, 85). En esta entrada triunfal llevan este mismo color las imágenes de la Piedad y la Fortaleza. *Vid.* Apéndice I-A.

¹⁵ El pelícano está representado en el amor al prójimo y en la bondad, virtudes en las que se distinguiéron santa Práxedes y sus hermanos, socorriendo a los necesitados y dando sepultura a los muertos (Ripa:89 y 157; y Voragine:382). *Vid.* Apéndice I-B.

¹⁶ Santa Práxedes era patrona del reino de Mallorca. Trajo sus reliquias Jaime III, en recompensa a la ayuda prestada al rey Carlos de Francia en lucha con el rey de Escocia en 1312. Hasta entonces tenía iglesia y monasterio en París ya que Carlomagno a su vez había recibido dichas reliquias en pago de su ayuda al Pontificado. Fue depositada en el Castillo real o Palacio de la Almudaina. Anualmente, el 21 de julio, se celebraba su festividad con una solemne procesión, pero a partir de la segunda mitad del siglo XVII su culto comienza a decaer, siendo actualmente nulo (Llompert-J. Muntaner:279-297).

¹⁷ En las entradas triunfales de Nápoles, Roma y Florencia en 1535 hay un gran paralelismo iconográfico y la primera referencia es siempre a la ciudad en la que se entra. Ésta da la bienvenida al emperador (Checa:97). *Vid.* Apéndice I-C.

¹⁸ *Vid.* Apéndice I-D

¹⁹ F. Checa señala que en la entrada que tuvo lugar en Burgos en 1520 aparecen ya casi todos los tópicos imperiales, entre los que se encuentran los héroes antiguos, que aún no son los de la tradición clásica, sino los de la historia local: el conde Fernán González y el Cid Ruy Díaz (Checa 1987:82).

²⁰ La idea imperial se va concretando y definiendo de 1520 a 1528. Pedro Ruiz de Mota, del consejo real, obispo de Badajoz, dice ante las Cortes refiriéndose a Carlos que él solo en la tierra es rey de Reyes, pues recibió de Dios el Imperio (Aguado Bleyer: II, 431).

²¹ Así se representaba el Ángel Custodio en la Baja Edad Media (Llompert:249-269, esp. 268).

²² *Cf.* Is. 36-37 *Egressus est autem angelus Domini et percussit in castris Assyriorum centum octoginta quinque milia.*

luna hasta que tu gente sea vengada de tus enemigos].²³ Sobre la ciudad hay un arco iris de tres colores: rojo, azul y blanco, en cuyo círculo se puede leer: *Arcum meum ponam in nubibus in signum foederis inter me et te; et non erunt ultra aquae diluuii* [Pondré mi arco en las nubes en señal de un pacto entre tú y yo; y no habrá ningún diluvio más].²⁴ En uno de los extremos del arco, sobre una montaña, hay una reina en cuya derecha tiene a Jesús crucificado y en la izquierda una palma. Sobre su cabeza, un título de oro dice *Prima intentio* [Primer propósito]²⁵ y sobre su vestido puede leerse este mensaje, formado con letras de oro en él sembradas: *Triumphos idcirco reportas maximos: quia me comitem habes pro fide Christi militans* [Obtienes los mayores triunfos por esta razón, porque luchando por la fe de Cristo me tienes como compañero]. Al otro extremo del arco se halla la Prudencia, representada en forma de otra reina sobre una montaña teniendo en sus manos un espejo y una serpiente.²⁶ En sus vestidos puede leerse: *Ciuitatem inimicorum mecum ascendes* [Subirás conmigo a la ciudad de los enemigos]. Al pie del arco se halla Sansón llevando en una mano una quijada y en la otra una cruz. Sus ropas asimismo llevan un mensaje: *Ego in maxilla; tu autem in signo Crucis percuties inimicos tuos et debilis eos* [Yo con la quijada; tú en cambio con la señal de la cruz golpearás a tus enemigos y los destruirás].²⁷ En el

otro pie del arco se encuentra Balam, rodeado de dos filacterias. Dice la primera: *Ecce populus tuus ut leaena consurget et quasi leo erigetur; non accubabit donec deuoret pr[a]edam inimicorum meorum et sanguinem eorum bibat* [He aquí tu pueblo que se levantará como leona y se enderezará cual león; no descansará hasta que no devore la presa de mis enemigos y beba su sangre].²⁸ Recuerda la segunda: *Qui benedixerit tibi erit et ipse benedictus, et qui maledixerit, in maledictione reputabitur* [El que te bendiga será a su vez bendecido y el que te maldiga en la maldición será considerado].²⁹ Completan la decoración de este arco dos alegorías: la Mercadería, una joven de pie sobre la mar, llevando en sus manos una nave y un libro de contabilidad, con una inscripción que dice: *Floridam me reddes* [Me harás floreciente] y la Navegación, una señora con un reloj sobre su cabeza, una brújula en una mano y un timón en la otra, navegando en un bajel sin armas, con la siguiente filacteria: *Et me de inimicis tutare* [También me protege de los enemigos].³⁰ En la cercana pared de la Lonja, Juan Genovard es autor de seis dísticos, en los que en nombre de Mallorca solicita la seguridad perdida y su antiguo esplendor a Carlos a quien llama una vez más *Caesar* y *mitissime Princeps* (vid. Apéndice II).

El cortejo avanza. En la casa de la Universidad, los versos de Jaime de Ro-manyà dan la bienvenida al *Regnatorem or-*

²³ Cf. Jos. X, 13 *Steteruntque sol et luna donec ulcisceretur se gens de inimicis suis.*

²⁴ Cf. Gen. 13-15 *Arcum meum ponam in nubibus et erit signum foederis inter me et inter terram... et non erunt ultra aquae diluuii.*

²⁵ Cf. Quint. 5, 14, 6 *Ita erit prima intentio, secunda assumptio, tertia connexio.* Se trata de una proposición o de la primera parte, la más importante, de una argumentación.

²⁶ Esta imagen se ajusta a la descripción de C. Ripa, que interpreta el espejo como cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos. La serpiente enroscada en el brazo de la Prudencia simboliza la lucha para defender la virtud y perfección, recordando además las palabras evangélicas: *Estote prudentes sicut serpentes* (Mat. 10, 16) (Ripa: II, 233).

²⁷ Cf. Iud. 15-9.

²⁸ Cf. Num. 23-24 *Ecce populus ut leaena consurget et quasi leo erigetur; non accubabit donec deuoret praedam et occisorum sanguinem bibat.*

²⁹ Cf. Num. 22-6.

³⁰ En Ripa se encuentra con atributos similares (II, 122).

³¹ En un dístico puesto en boca de la ciudad balear, antiguamente llamada Palma, el autor, sin duda el más capacitado del conjunto de aduladores imperiales, utiliza la paronomasia: *Augurio magno tendes hinc Caesar in hostes, / Significat palmam nam tibi Palma fore.* Vid. Apéndices III-A y III-B.

bis en nombre de la ciudad balear³¹ y de la Sabiduría.³² Le llama asimismo la primera *fausto principe, Caesar*, le desea una vida larga³³ y feliz y afirma que su gloria aventaja a Hércules y a Metelo,³⁴ enumera sus hazañas en África y contra Lutero,³⁵ alude a sus numerosos viajes³⁶ y afirma que, de recordar sus grandes gestas, superaría a la *Eneida* y la *Ilíada*.³⁷

El Arco de la Universidad o «arco de las virtudes imperiales» está presidido por un ángel que en las manos tiene una corona y bajo sus pies la siguiente filacteria: *Tē maximus orbis uictorem accepit* [El orbe grandioso te recibió vencedor]. Sobre éste, unos *putti* llevan un escudo azul donde puede leerse: *Diuo Carlo V. Caesari. Augusto, fortissimo, foelicissimo, optimo, triumphatori. S. P. Q. M.* [Al divino Carlos V, César, Augusto, el más fuerte, el más feliz, el mejor, triunfador. El Senado y Pueblo de Mallorca].

Es la apoteosis del triunfo. Hay además dos capillitas en cada una de las cuales se encuentra un niño. Uno representa la *Pietas* [la Piedad], vestido de blanco y coronado de olivo —símbolo de paz— llevando una cruz roja en su derecha y un incensario en la izquierda,³⁸ el cual se dirige al emperador, *regum Rex optime*, revelándole que conquistará Jerusalén, convertirá a los mahometanos y pacificará el mundo para siempre. Otro representa la *Fortitudo ad Caesarem* [la Fortaleza a César], va asimismo vestido de blanco y ceñido de corona de laurel —símbolo de victoria—, blandiendo una espada en su derecha.³⁹ Le promete seguirle y afirma que el enemigo impío caerá y que acatarán su realeza y le obedecerán los nómadas, los agatirsos y los masilios.⁴⁰ A lo alto se encuentra el escudo imperial, con el lema *Plus Ultra*⁴¹ y las *Victrices Aquil[ae]*, amén de las repre-

³² Vid. Apéndice III-C. La sabiduría habla familiarmente al príncipe del Renacimiento, quien no sólo ha de ser sabio, sino que debe adornarse con una serie de virtudes procedentes del código moral caballeresco: honor, fortuna, nobleza, liberalidad, concretadas en la práctica de la guerra justa en defensa de sus vasallos y de la Iglesia (Checa:19).

³³ Para ello recurre a las figuras mitológicas de Titono y Néstor: *saeclaque Tithoni orat ei cum Nestoris annis*. Titono, hermano mayor de Príamo, fue raptado por la Aurora por su hermosura. Para éste pidió a Zeus la inmortalidad, pero se olvidó de pedirle también la juventud eterna, de manera que envejeció y empequeñeció hasta caer en un canasto de mimbre, igual que un niño. Por otra parte, Néstor, el más joven de los hijos de Neleo y Cloris, fue el único superviviente de la matanza que de ellos hizo Heracles. Llegó a una edad muy avanzada tal como aparece en la *Ilíada* y la *Odisea* (más de tres generaciones) por gracia de Apolo.

³⁴ No es extraña la alusión a Hércules y a Metelo, presente en *Magnum hic Alciden uidi, fortēque Metellum*. En el mismo siglo XX P. Ventayol, historiador de Alcudía, recoge las opiniones de los historiadores Dameto, Serra, Masdeu y Florian de Ocampo, según los cuales, Gerión gobernó despóticamente estas islas hasta que Osiris, primer rey de los egipcios le quitó con la vida el reino. A ese le sucedieron los tres hijos de Gerión que a su vez fueron destronados y muertos por Hércules, hijo de Osiris, el cual, después de apoderarse de las riquezas en que florecían estas islas, dejó para gobernarlas a Baléo de quien tomaron el nombre de Baleares (Ventayol: I, 5). Por otra parte, la venida de Quinto Cecilio Metelo el año 123 a. C. obedece a un hecho histórico que no legendario.

³⁵ El autor se sirve para ello de nueva cita mitológica: *Tu Lutheri resacas Hydrae fruticantia colla*. La Hidra de Lerna, hija de Tifón y Equidna, es el monstruo aniquilado por Heracles. Se presenta como una serpiente de varias cabezas, cuyo número varía desde cinco o seis hasta cien, según los autores.

³⁶ Para expresarlo, utiliza el autor la comparación mitológica con Hércules: *Non obiit tantum Alcides terraeque marisue, / quam tu, qui terras omnes, maria omnia lustras*.

³⁷ *Caetera si memorem tua, Caesar, maxima gesta, / Grande Maronis opus superarem, et maius Homeri*. El joven notario Gomis resume estas hazañas en una cita bíblica al final de su relato: *Laqueus contritus est: et nos liberati sumus* (Ps. 123, 7, 3-4).

³⁸ Afirma Ripa que esta imagen corresponde a la Piedad según fue pintada por Antonino Pío, en que una matrona con un incensario se halla ante un ara con un fuego encendido para hacer sacrificios, citando al respecto a Cicerón, quien en su *De natura deorum* mantiene que el ser pío no consiste sino en guardar la debida reverencia para con Dios y nuestros mayores, nuestros padres, nuestra patria y aun con nuestros amigos (Ripa: II, 208). Vid. Apéndice IV-A.

³⁹ Nuestra representación es más bien pobre de atributos —espada (fortaleza y valor corporales), laurel (victoria)— si se compara a otras imágenes semejantes según describe (Ripa: I, 440). Vid. Apéndice IV-B.

⁴⁰ Virgilio citaba ya estos pueblos situados en el Norte de África —nómadas y masilios— y en la Escitia —agatirsos—. Vid. nota 34 del Apéndice IV-B.

sentaciones de Hércules⁴² y de Adriano. El primero, lanzando la piel de león y la maza, señala a su majestad con un título sobre su cabeza que reza: *Hic uerus lustrator orbis* [Éste es el verdadero viajador del mundo];⁴³ el segundo está acompañado de la siguiente inscripción: *Plus me hic telluris obiuit* [Éste recorrió más tierra que yo].⁴⁴

En la parte trasera de la iglesia de Santo Domingo esperan al rey el obispo y séquito catedralicio. Allí está escrito un epigrama de la ciudad baleárica a su César, que no duda en llamarle *numen terrestre* (Vid. Apéndice V). Éste adora el *lignum crucis* y enfila a la catedral, en cuya plaza se levanta otro arco triunfal cuyas inscripciones, a nuestro juicio, resumen la trayectoria político-religiosa-militar del emperador junto a sus valores morales. Este arco, a modo de puente, tiene cortinas

pintadas en su interior con la historia de Judit.⁴⁵ A su derecha, sobre fondo rojo, campear troncos dorados coronados por una corona imperial y la siguiente inscripción: *Paccatis Flandris, oppugnatis lutheranis, bello aduersus Turcas comparato, rebus per Italiam constitutis, reliquias Belli Aphricas persequitur Caesar MDXXXI* [Apaciguados los flamencos, atacados los luteranos, decidida la guerra contra los turcos, resueltos los problemas de Italia, el César persigue los africanos restos de la guerra].⁴⁶ A su izquierda, sobre columnas doradas y la divisa *Plus Ultra*, se lee: *Q. Metello antea, nunc Carlo V, terrae marique terrori et domitori, seruiet Numida; quare illi aether militet et fortunae suae comes sit uictoria* [Antes el Númida se sometería a Quinto Metelo,⁴⁷ ahora a Carlos V, terror y dominador de tierra y mar; por esta razón el aire le sirva en la milicia y la victoria sea

⁴¹ Esta divisa fue inventada para él por el obispo de Tuy, Luis Marliani, médico que había sido de Felipe el Hermoso y matemático insigne.

⁴² La figura de Hércules que no había sido olvidada durante la Edad Media, conoció en el Renacimiento una innovación total, tanto en intensidad como en sentido. Ahora se alegoriza a través de él la fortaleza, la gloria, el triunfo. Representa una alegoría de carácter moral, mediante la que se trasciende el valor político de las luchas imperiales, además de asociarse a valores religiosos, uno de los cuales es la victoria sobre los infieles (Checa:119 y 123). Cf. Caballero López: en prensa. En este caso creemos que tiene un papel análogo al de Adriano, el emperador viajero, refiriéndose a los constantes viajes de Carlos V. Cf. n. 36.

⁴³ Cf. Apul. *Apol. Hercules lustrator orbis, purgator ferarum*. Preferimos esta traducción a la de purificador porque contextualmente parece complementarse con la cita virgiliana de la nota siguiente; Checa lo explica así: «El sentido del arco es claro: Carlos V es un nuevo Hércules, sucesor de Adriano, llamado ya en la Antigüedad Hércules gaditano. A través de la referencia hercúlea no sólo se entronca al Emperador con sus raíces mitológicas, sino también con las histórico-clásicas, es decir, con los emperadores romanos, trazándose su ascendencia mítica y aludiendo a su origen español. En Mallorca también se alude, sin embargo, a la actualidad, esto es, a las virtudes que deben adornar al Emperador; con ello se cristianiza la alegoría de acuerdo con el fin de la expedición —se trata de la campaña de Argel— y con el sentido que la figura de Hércules adquiere en los mitógrafos del siglo XVI» (Checa:117).

⁴⁴ Cf. Verg. *A. 6, 802 nec uero Alcides tantum telluris obiuit*. Virgilio compara la actividad de Augusto como organizador del Imperio con los doce trabajos de Hércules de los que a continuación cita tres. Elio Spartiano en su *Vita Hadriani Imp.* alude a la actividad viajera de Adriano, quien empleó catorce años de los veintiuno de su reinado en viajes a las provincias.

⁴⁵ Judit fue una viuda virtuosa que sin ayuda alguna mató a Holofernes en su propia tienda, rodeado de su ejército, liberando de este modo la ciudad de Betulia. No hay duda que con esta representación se anima al emperador a realizar una acción similar con Barbarroja, refugiado en Argel.

⁴⁶ Por el Tratado de Madrid (1526) tras la victoria de Pavía (1525) se daba la libertad a Francisco I de Francia a cambio de renunciar a sus pretensiones a Italia y a Flandes y entregar Borgoña a Carlos. Retomada la lucha por la coalición de la Liga de Cognac (1526), formada por el rey de Francia, el papa Clemente VII, Florencia, Venecia y Milán, culminó por el saco de Roma por las tropas imperiales (1527). La paz de Barcelona (1529) significó una tregua con el papa y a la vez la paz de Cambray significaba la renuncia de Carlos a Borgoña y la del rey francés a Milán, Génova y Nápoles y a la soberanía sobre Flandes y Artois. En 1530 Carlos V, cuyas tropas acababan de frenar a los turcos en Viena, es coronado por Clemente VII en Bolonia. La dieta de Augsburgo (1530) significó una política de compromiso y pacificación con los protestantes, acuerdo que se rompió al año siguiente con la Liga de Esmalcada. Mientras, preparó personalmente una gran expedición para enfrentarse a la coalición franco-turca, formada por Barbarroja, Francisco I y Clemente VII. A la muerte de éste, Paulo III, su sucesor, permaneció neutral. La expedición culminó con la toma de Túnez (1535). Barbarroja se refugió en Argel. A estos hechos aquí descritos sucintamente se refiere la presente inscripción.

la compañera de su suerte]. En los corredores de cada parte del arco, siete niños vestidos como doncellas representan las virtudes y en la bóveda del portal sobre fondo azul en letras de oro un título dice: *Apprehendent septem mulieres uirum unum* [Siete mujeres se apoderarán de un único varón]. Al final hay una representación de hombres dorados provistos de honda, sin duda aludiendo a los célebres honderos baleares, antiguos mercenarios de Roma.⁴⁸ Sobre el arco-puente campea otra inscripción: *Carolo Quinto Romanorum Imperatori, Turcico, Aphricano, ecclesiae uniuersae propugnatori orthodoxo, ecclesia Maioricensis* [A Carlos V emperador de los romanos, turco, africano, luchador ortodoxo de la iglesia universal, la Iglesia mallorquina],⁴⁹ sobre la que se levantan las armas imperiales con las águilas y banderas, todo en oro. En el espacio existente entre el arco y la catedral se yergue un unicornio de metal del que sale agua sobre una columna, que justifica su presencia alegando similitud con el emperador⁵⁰. A continuación, una figura dorada de Nuestra Señora, de pie sobre un trono, anima con sus versos al emperador, *lux orbis*,⁵¹ vaticinándole grandes hazañas y prometiéndole su ayuda. En los muros de la catedral cuelgan versos laudatorios del notario Vidal en nombre de las Baleares;⁵² de Juan Genovard, quien entre alabanzas, le pronostica en nombre de Delfos la victoria con ayuda de Marte, su papel de legislador y de restablecedor de la edad de oro (*Vid.* Apéndice VI-F); de

Jaime de Romanyà, quien en su *Prognosticon* formado por veintidós dísticos, vaticina que con la ayuda divina, el emperador tendrá una victoria muy cercana sobre los enemigos y conseguirá el sometimiento de Europa, Asia y África. El rey católico tendrá un reino universal (*Vid.* Apéndice VI-G). La Fortuna, asimismo, dedica un dístico al monarca, glosada con otro dístico del poeta, en el cual afirma que si aquella pudiese darle algo más, podría arrojar a Júpiter de su morada celestial (*Vid.* Apéndices VI-H y VI-I); del médico Ju[an] And[reu], quien afirma que Diana, abanderada, protege las personas, la tierra –Ceres– y el mar, de esta manera César será el amo del mundo; enumera todos los pueblos –galos, partos, Roma, Libia, Cartago– que temen al emperador, seguro remedio de la tierra baleárica, asolada por los piratas de Argel. Si ésta se rinde –ahora el poeta la increpa directamente–, el vencedor no será insensible a sus lágrimas y sollozos (*Vid.* Apéndice VI-J). La Virgen María en seis hexámetros anima con su presencia al rey, que someterá los reinos de Libia, Asia y el cruel tirano de los turcos, que traerá la paz y entonces habrá un solo rebaño y un solo pastor (*Vid.* Apéndice VI-K). En otro poema, el poeta se dirige a Febo Apolo, quien nunca ha cantado unos trofeos, un héroe ni un día más ilustres, ni jamás la vieja Roma vio a un Augusto más feliz al contemplar otro triunfo africano. La Fama es incapaz de pregonar estas gestas, pues sólo los dioses

⁴⁷ Alude a Q. Cecilio Metelo, cónsul en 109 a.C., hermano de L. Cecilio Metelo Dalmático, llamado Numídico por su victoria sobre Yugurta (Vell. 2, 11, 2). Afirma Checa: «La imagen imperialista de Carlos V no alcanza su plena legitimidad político-histórica hasta que la estirpe del emperador no se inserta en la historia romana» (Checa:99). Cf. n. 52 donde el poeta propone para él el sobrenombre de Escipión o su comparación con Adriano, según está representado en el arco de la Universidad.

⁴⁸ *Vid.* por ejemplo Caes. G., 2, 7; Sall. I. 105, 2 donde se alude a los *funditores Baleares*.

⁴⁹ Esta inscripción no hace más que incidir en la declaración imperial en la Dieta de Worms (1521) donde se proclama defensor de la cristiandad. Cf. n. 42.

⁵⁰ *Prostermis ualido si hostes, fortissime, cornu, / nonne ego sum titulis dignus adesse tuis?* Según Massip el cuerno del animal simboliza la unidad de las tres personas de la Trinidad, en este caso trasladada a la unidad y contundencia de la acción llevada a cabo por Carlos contra los herejes (Massip:31). *Vid.* Apéndice VI-A.

⁵¹ Cf. Cic., Cat. 4, 11 *haec urbs, lux orbis terrarum*. *Vid.* Apéndice VI-B.

⁵² El autor muestra en ellos su conocimiento del mundo clásico y propone que se conceda el apodo de Escipión –recordemos a los dos ilustres miembros de la familia Cornelia: *P. Cornelius Scipio Africanus maior* y *P. Cornelius Scipio Africanus minor*– al emperador. *Vid.* Apéndices VI-C; VI-D; VI-E.

pueden ensalzarle.⁵³ Un último poema de Juan Andreu, buen conocedor de los vientos antiguos, va dirigido al Aquilón, para que se muestre favorable al César (*Vid.* Apéndice VI-M).

Después de orar en la catedral, encuentra el emperador un último arco, obra del Colegio de la Cofradía catedralicia de San Pedro y San Bernardo. Comprende dicho arco desde la catedral a la casa de la cofradía. Dentro, a cada lado tiene una capillita, una con la figura de San Bernardo con un lema en la mano que dice: *Forte lignum et imputribile elegit sibi artifex sapiens* [El artífice sabio eligió para sí una madera fuerte e incorruptible];⁵⁴ otra, con la figura de San Pedro con la siguiente inscripción: *In manu tua uirtus et potentia et imperium omnium* [En tu mano la virtud, la fuerza y el poder de todas las cosas].⁵⁵ No faltan las armas de su Majestad y las águilas imperiales. De ahí que en las paredes vecinas al arco haya tres breves epigramas, dos de ellos reproduciendo un diálogo entre el poeta y el águila (*Vid.* Apéndices VII-A; VII-B; VII-C). Por último se hallan siete dísticos del notario Tomás Marcer con una única alusión mitológica a Dios —el Tonante—, insistiendo en las alabanzas reales, animándole a la conquista de Tierra Santa y al sometimiento de los partos —persas— a la religión cristiana (*Vid.* Apéndice VII-D).

CONCLUSIONES

Carlos V, el emperador consciente del valor de la imagen artística como medio de propaganda,⁵⁶ debió quedar

satisfecho del triunfal recibimiento de la ciudad de Palma, no menor que el que en el resto de Europa se le ofrecía. Atrás quedaban las Germanías (1520-23) y ahora era total la entrega de la ciudad. Ciertamente es que el monarca no debía poder escuchar ni entender los versos a su persona dirigidos ni leer los poemas a él dedicados, pero la apoteosis estaba asegurada. Se conseguía a través de una arquitectura efímera que comprendía imágenes de la mitología clásica —Briareo, Argos, Hércules, etc.— y bíblicas —Sansón, el ángel del Señor, Balaam, Judith, etc.— a veces pintadas, a veces reales;⁵⁷ lemas procedentes asimismo de la Biblia y de Virgilio, y una *subscriptio* o versos, fruto seguramente de la misma mano que escribiera las numerosas filacterias, inscripciones o títulos, que a menudo resumían todo el curriculum imperial desarrollado hasta entonces. Se incide especialmente en la asunción romana de Carlos, expresada en los títulos de César y Augusto y su divinización, más propia de los emperadores posteriores. Campean las alegorías de las islas, de la ciudad de Palma, de la Navegación, de la Mercadería, de la Piedad, de la Fortaleza, etc. El mundo animal está representado por el unicornio y las águilas que tienen voz propia. El mundo vegetal está representado por el olivo y el laurel; los colores blanco y oro dominan sobre todos los demás.

Casi dos décadas quedaban todavía a este monarca itinerante —como hemos visto nuevo Hércules, nuevo Adriano— hasta llegar a la abdicación, el retiro en Yuste, la muerte, el trayecto final, en

⁵³ *Vid.* Apéndice VI-L. El poeta describe La Fama de manera bastante ajustada a la descripción de Ripa: «Tiene dos grandes alas, yendo toda emplumada, poniéndose por todos lados tantos ojos como plumas tiene, y junto a ellos otras tantas bocas y otras muchas orejas» (Ripa: I, 395-396).

⁵⁴ Cf. Is. 40, 20, 1 *Forte lignum et imputribile elegit artifex sapiens*.

⁵⁵ Véase 1 Par. 29, 12 *in manu tua uirtus et potentia; in manu tua magnitudo et imperium omnium*.

⁵⁶ Alude a ello Checa recordando que el emperador llevó a Túnez el pintor Vermeyen para que plasmara la batalla (Checa:29).

⁵⁷ Nos referimos a los niños que representaban la Prudencia, la Piedad, la Fortaleza, y Ramon Llull o las niñas representantes de Palma y Santa Práxedes, algo chocante estas últimas, habida cuenta que la mujer estaba relegada en las representaciones. En las iglesias mallorquinas, por ejemplo, la noche de Navidad un niño vestido de mujer representaba a la Sibila hasta casi ahora mismo.

suma, de aquél a quien servían el aire, el mar y las tierras y cuya fama acababa en las estrellas.

APÉNDICES*

I-A

Carole bellipotens¹, diros contendis ad Afros
Nos ubi pro Christo dedimus cum sanguine uitam;²
I felix, pugnas committe, ac uince superbas
Gentes, et hinc nobis uenerandum redde sepulcrum,
In quo Rex superum jacuit; sic, maxime C[a]esar,³
Perpetuos hominum poteris sperare triumphos.

[Carlos poderoso en la guerra, te diriges hacia los terribles africanos, donde yo con sangre di la vida por Cristo; ve feliz, traba combates y vence a los pueblos soberbios; devuélvenos de allí el sepulcro venerable en que yació el rey de los cielos; así, gloriosísimo César, podrás esperar los eternos triunfos de los hombres]

I-B

C[a]esarea producte tribu, Rex maxime regum,⁴
Qua te fata ducunt arripe, quae so, uiam.⁵
Si nescis⁶, ego sum Praxedis sanguine ab alto
Romulidum iussus jam subitara tuos.

[Fruto de la estirpe cesárea, máximo rey de reyes, sigue, te ruego, el camino por donde te llevan los hados. Por si no lo sabes, yo soy Práxedes de la noble estirpe de los descendientes de Rómulo, dispuesta ya a someterse a tus mandatos]

I-C

Ciuitas ad C[a]esarem

C[a]esar, cui superi laetos cessere triumphos⁷
Barbaricasque acies uictici sternere dextra,
Nitere, ne dubites, Africam, ac Babilonica regna
Imperio explantare tuo; [a]etabor in [a]euum
Et tua castra sequar sacrosque adolebo penates.⁸
Non claus nec scepra dabo, qu[a]e sanguine multo
Iam pridem peperere tui patresque ducesque.
Magna tuum deducet iter Balearica pubes,

* Hemos dividido los textos en siete apéndices subdivididos, correspondientes a los arcos y edificios por los que pasaba el séquito imperial. Se han suprimido las mayúsculas innecesarias y corregido numerosos errores a la vez que se ha normalizado la grafía antigua de algunos vocablos en aras de una mejor comprensión.

¹ Verg. A. 11, 8 *bellipotens*.

² Verg. A. 2, 532 *uitam cum sanguine* / Ov. M. 2, 610 / Cic. Tusc. 2, 59, 4 *cum sanguine uitam*.

³ Verg. G. 2, 170 *maxime Caesar*.

⁴ Ov. P. 2, 1 *maxime regum*.

⁵ Verg. A. 1, 401 *qua te ducit uia*.

⁶ Verg. B. 3, 23 *si nescis*.

⁷ Ov. M. 14, 719 *laetos molire triumphos*.

⁸ Verg. A. 1, 704 *flammi adolere penatis*.

⁹ Verg. A. 7, 285 *pacem reportant*.

¹⁰ Verg. A. 9, 717 *Deiphobe armipotens* / 11, 483 *Mars armipotens*.

¹¹ Verg. A. 1, 287 *famam qui terminet astris*.

¹² Verg. A. 3, 16 / 10, 43 *dum fortuna fuit*.

¹³ Verg. A. 3, 71 *litora complent* / 6, 901 / 3, 277 *litore puppes*.

¹⁴ Verg. G. 3, 208 *duris parere lupatis*.

¹⁵ Ov. Tr. 2, 1-147 *mitissime Princeps*.

Dum placidam nobis palmam pacemque reportes.⁹

[La ciudad al César]

[César, a quien los dioses concedieron gozosos triunfos, y abatir las tropas bárbaras con tu diestra victoriosa, esfuérzate, sin duda alguna, en desarraizar con tu poder África y los reinos babilonios; me alegraré infinito y seguiré tu campamento y honraré tus sagrados penates. No te dará ni las llaves ni los cetros que con mucha sangre ya hace tiempo adquirieron tus antepasados y generales. La gran juventud baleárica escoltará tu camino con tal que a tu vuelta nos traigas una plácida palma y la paz]

I-D

De magno Carolo Quinto Imperatore sacratissimo
semper Augusto

Carolus armipotens¹⁰, hic est cui militat [a]ether,
Cui mare, cui terrae reges Orientis et Austri,
Oceani, Boreae, famam qui terminat astris.¹¹

[Sobre el gran emperador Carlos V, siempre muy sagrado Augusto]

[Carlos armipotente es éste a quien sirven en la guerra el aire, el mar, los reyes de la tierra de Oriente y del Austro, del Océano, del Bóreas, cuya fama acaba en los astros]

II

Maiorica ad C[a]esarem. Ioan. Genouardus

Dum fortuna dabat,¹² titulis quod pingeret auri,
Inuidisse mihi plurima regna putes.
Non eram ab infrenis Numidis direpta sed illi
Nomine palabant candidiore meo.
Tunc mea tercentum complebant littora puppes,¹³
Mercibus et uariis Carole diues eram.
Nunc iaceo infelix uix sinu miserabilis ulli,
Vixque meo possum tutior esse sinu.
Quare maesta pr[a]ecor, prisco me redde notori,
Ponendo Numidis dura lupata feris.¹⁴
Respice sollicitam, Caesar, mitissime Princeps:¹⁵
Principis est miseros eripuisse malis.

[Mallorca al César. Juan Genovard]

[Mientras la fortuna lo permitía, creerías que muchísimos reinos me envidiaban por el hecho de estar adorna-

da con inscripciones doradas. No había sido saqueada por los desenfundados númeritas, sino que ellos palidecían ante mi nombre tan brillante. Entonces trescientas naves llenaban mis costas, y era rica, Carlos, en variadas mercancías. Ahora yazgo, miserable, sin que nadie me compadezca, apenas con una bahía, y casi no puedo estar del todo segura en mi propia bahía. Por esta razón te suplico afligida: «Devuélveme a mi antiguo esplendor, poniendo duros frenos a los feroces númeritas, vuelve a mí, acongojada, tus ojos, César, afabilísimo príncipe; es deber de un príncipe quitar los males de los infortunados»]

III-A

Urbs Balearis. Ia. Romagnanus

Regnatorem orbis,¹⁶ terrena et pondera caeli
Gestantem, stupefacta nouo Balearis honore,
Aduentuque sui regis laetata salutat.
Saeclaque Tithoni orat ei cum Nestoris annis,
Totius mundi imperium uitamque beatam.
Felices talem qui te genuere parentes,¹⁷
Felix te tanto et tam fausto Principe mundus.
Magnum hic Alciden uidi fortemque Metellum,
Vtrique excellit longe tua gloria, C[ae]sar.
Nam tu monstra leuas mundo maiora, superbos
Plures debellas populos,¹⁸ pentrantibus armis.
Tu subigis Liby[ae]que duces, uastumque leonem¹⁹
Turcarum profugas terrasque premisque fugatum
Et quos Scipiadis tandem uix tempore longo,²⁰
Vno mense tibi dedit Africa uicta triumphos.
Tu Lutheri resacas Hydrae fruticantia colla
Antipodumque domas sedes, regna inuia priscis.²¹
Non obii tantum Alcides terrae marisque,²²
Quam tu, qui terras omnes, maria omnia lustras.
Caetera si memorem tua, Caesar, maxima gesta,
Grande Maronis opus superarem et maius Homeri.

[La ciudad balear. Jaime Romanya]

[Al soberano del mundo, que lleva el peso de la tierra y el cielo, la [ciudad] balear, asombrada por el inusitado honor y regocijada por la llegada de su rey, le saluda. Para él suplica la edad de Titón junto con los años de Néstor, el dominio del mundo entero y una vida afortunada. Dichosos los padres que así te engendraron. Dichoso el mundo contigo, príncipe tan grande y tan feliz. Aquí he visto al gran Alcides y al esforzado Metelo; muy por encima de ambos sobresale tu gloria, César, pues tú libras al mundo de monstruos mayores, vences a más pueblos insolentes, con armas penetrantes. Tú sometes a los generales de Libia, ahuyentas al enorme león de los turcos,

atemorizas y oprimas al fugitivo y los triunfos que Escipión obtuvo por fin tras largo período, en un solo mes África, vencida, te los ha concedido. Tú cortas las cabezas que brotan de la hidra de Lutero y sometes las sedes de los antípodas, reinos inaccesibles a los antiguos. No recorrió tanta tierra ni mar Alcides, como tú, que atraviesas todas las tierras, todos los mares. Si recordara, César, tus restantes grandiosas gestas, superaría la obra ingente de Marón y la mayor de Homero.]

III-B

Urbs Balearis antiquitus dicta Palma

Augurio magno tendes hinc Caesar in hostes,²³
Significat palmam nam tibi Palma fore.

[La ciudad balear antiguamente llamada Palma]

[De aquí te dirigirás con un gran augurio hacia los enemigos, César, puesto que Palma significa que tendrás una palma]

III-C

Sapientia

Te fortuna uolens, Caesar, [n]olens sequetur,
Numquam uirtuti quae comes esse nequit.

[La Sabiduría]

[A ti la fortuna, César, te seguirá de buen grado o a su pesar, ella nunca puede dejar de ser compañera del valor.]

IV-A

Accipe quod laeta, regum Rex optime,²⁴
Virtutum, semper tecum sociata perenni
Foedere, pando tibi, caelestia fata recensens,
Veridicum oraculum quod nulla obliuisceret aetas.
Tu mihi restitues Solimos tuque impia regna
Calcabis; diras gentes, Magnete relicto,
Religione patrum²⁵ insitues uictorque per orbem
Optatam reddes cunctis per saecula pacem.²⁶

[Escucha, óptimo rey de reyes, lo que yo, la gozosa madre de las virtudes, unida siempre contigo con un pacto eterno, te revelo, examinando los vaticinios celestiales, verdadero oráculo para que ninguna época lo borre de la memoria. Tú me restituirás Jerusalén y tú aplastarás los reinos impíos, instruirás a los pueblos bárbaros en la religión de nuestros padres, una vez abandonado Mahoma, y victorioso por el mundo devolverás a todos la paz anhelada durante siglos.]

¹⁶ Verg. A. 2, 557 *regnatorem Asiae*.

¹⁷ Verg. A. 1, 606 *qui tanti talem genuere parentes* / 10, 597 *per qui te talem genuere parentes*.

¹⁸ Verg. A. 6, 853 *debellare superbos*.

¹⁹ Verg. A. 8, 295 *uastum leonem*.

²⁰ Ov. H. 20, 15 *tempore longo* / F. 5, 481 *tempore longo*.

²¹ Verg. A. 6, 154 *regna inuia uiuis*.

²² Verg. A. 1, 598 *terraeque marisque* / 6, 801 *nec uero Alcides tantum telluris obiuit*.

²³ Verg. A. 12, 917 *tendat in hostem*.

²⁴ Verg. A. 11, 294 *rex optime*.

²⁵ Verg. A. 2, 715 / 8, 585 *religione patrum*.

²⁶ Verg. A. 6, 235 *per saecula nomen*.

²⁷ Verg. A. 6, 546 *i decus, i, nostrum; melioribus utere fatis*.

²⁸ Verg. A. 3, 400 *milite campos*.

²⁹ Verg. A. 4, 214 *in sua regna recepit*.

IV-B

I decus, i, nostrum, Caesar, iamque utere fatis,²⁷
 En adsum, tua castra seque, cadet impius hostis,
 Et iustas tandem soluet te iudicis poenas
 Pannonios tanto qui impleuit milite campos.²⁸
 Te ad Istrum fugit seque in sua regna recepit²⁹
 Qui Liby[a]e regnum Solimani separat armis.
 Inmanis Caradin, praedo sceleratus et audax,
 Africa in tota non audet sistere terra.³⁰
 Quid memorem³¹ captum regem totiesque fugatas
 Innumeras acies? ductosque ex hoste triumphos?
 Quare age, ad optatos cursus iam dirige gressus³²
 Te Numidae infreni regem pictique Agathyrsi³³
 Massylique equites capient et iussa sequentur.³⁴

[Ve, ve, esplendor nuestro, César, y sírvete ya de los
 hados, ¡ea! estoy aquí, seguiré tu campamento, sucumbirá
 el impío enemigo, y finalmente, siendo tú el vengador,
 pagará justos castigos quien ha llenado las llanuras pano-
 nias³⁵ con gran cantidad de soldados. Huye de ti hacia el
 Istro³⁶ y se repliega a sus reinos quien divide el reino de
 Libia con las armas de Solimán,³⁷ el cruel Caradín,³⁸ pi-
 rata perverso y arrogante; África no osa detenerlo en toda
 su tierra. ¿Para qué recordar la captura del rey y las innu-
 merables tropas puestas en fuga tantas veces? ¿Y los
 triunfos ganados al enemigo? por esto ¡ea! dirige ya tus
 pasos hacia los rumbos deseados, a ti los nómadas desbo-
 cados, los tatuados agatirios, y los jinetes masilios te
 adoptarán como rey y obedecerán tus mandatos.]

V

Vrbis Balearic[a]e ad suum C[a]esarem Epigramma
 Tanta tuo aduentu contingit gloria, Caesar,
 Vt certem cernens an mea uana fides.³⁹
 Dumque tuos, alii, numen terrestre, triumphos
 Extollunt, anceps carmine pauca cano.
 Imperium fortuna, licet, regnumque negasset,
 Hoc uirtute tibi bellica pr[a]eclara foret.
 Laudibus est igitur merito dignissima namque
 Quod rapturus eras, obtulit illa tibi.

³⁰ Verg. A. 1, 541 / 1, 629 / 6, 807 / 10, 75 *consistere terra*.

³¹ Verg. A. 6, 123 / 8, 483 *quid memorem*.

³² Verg. A. 7, 429 *Quare age* / 11, 855 / 5, 162 / 1, 410 *derige gressum*.

³³ Verg. A. 4, 42 *Numidae infreni* / 4, 146 *pictique Agathyrsi* [Pueblo de la Escitia].

³⁴ Verg. A. 4, 132 *Massylique equites* [Masilios, pueblo vecino a Numidia] / 3, 114 *iussa sequamur*.

³⁵ Panonia, país de Europa entre el Danubio y la Nórica, hoy Hungría. El pasaje se refiere a la invasión de Hungría por parte de Solimán el Magnífico, que aprovechando las luchas entre cristianos invadió este territorio con doscientos mil soldados (1526).

³⁶ Verg. G. 3, 350 *Hister* [Danubio inferior].

³⁷ Barbarroja era almirante (*beiler-bey*) de Solimán el Magnífico. En inteligencia con éste, se apoderó de Túnez, cuyo rey, Muley Hassan, era vasallo de España. Desde esta posición y la de Argel amenazaba las costas de los dominios españoles de Italia. Barbarroja fue derrotado en Túnez (1535).

³⁸ Hayr al-Din (Mitilene, Lesbos 1465? - Constantinopla 1546) pirata y almirante turco. Prosiguió las directrices de su hermano Bābā Arūg, cuyo nombre corrompido, Barbarroja, le dieron los cristianos de Occidente.

³⁹ Verg. A. 4, 12 *uana fides*.

⁴⁰ Verg. A. 4, 546 *uela dare* / G. 2, 41 *da uela* / A. 1, 35 *uela dabant* / 12, 264 *uela dabit* / 3, 191 *uela damus* / 8, 708 *uela dare* / 2, 136 *uela darent*.

⁴¹ Verg. A. 1, 233 *terrarum clauditur orbis*.

⁴² A. Campaner y Fuertes (1881:24) transcribe *Eunosigaens* y lo tilda de equivocación en nota al pie, afirmando que se trata de un neologismo y un helenismo a la vez. Propone una curiosa traducción: «Salve, aun en las traidoras aguas del gran engendrador de males (el mar)». La realidad es más simple: se trata de un término homérico aplicado a Neptuno, el que agita la tierra, usado por Juvenal en 10, 182 y por Amiano Marcelino en 17, 12.

[Epigrama de la ciudad balear a su César]

[Una gloria tan grande acace con tu llegada, César,
 que porfio en pensar si me engaño. Y mientras otros, di-
 vinidad terrenal, ensalzan tus triunfos, yo, indecisa, canto
 unos pocos hechos con un solo poema. Aunque la fortu-
 na te negase el poder y el reino, con tu valor los tendrías
 como botín de guerra. Así pues mercedamente es muy
 digna de alabanzas, ya que lo que tú te disponías a coger
 por la fuerza, ella te lo ha concedido.]

VI-A

Letale hereseos uirus si pellis ab orbe,
 Caesar, ne inficiat caetera membra lues;
 Prosternis ualido si hostes, fortissime, cornu,
 Nonne ego sum titulis dignus adesse tuis?

[Si expulsas del orbe el veneno mortal de la herejía,
 César, para que la peste no impregne el resto de los
 miembros; si derribas, fortísimo, a los enemigos con tu
 vigorosa energía, ¿Acaso yo no soy digno de estar en tus
 inscripciones?]

VI-B

Lux orbis, iam digne polo, fortissime Caesar,
 Perge opus. En restant grandia gesta tibi.
 Te Solymae expectant arces, Daudica regna;
 H[a]ec sunt, h[a]ec manibus digna trophea tuis.
 Initium tanti primum dabit Africa belli: 5
 Ipsa adero, et c[o]eptis prospera uela dabo.⁴⁰

[Luz del orbe, digno ya del cielo, fortísimo César, pro-
 sigue tu labor. ¡Vamos! te quedan grandes gestas. Las for-
 talezas de Jerusalén, los reinos de David te aguardan.
 Éstos son, éstos, los trofeos dignos de tus manos. África te
 dará el primer comienzo de tan gran guerra. Yo misma
 estaré presente y daré uela próspera a tus empresas.]

VI-C

Carolus imperatorem, regem suum, Maioricas
 aduentantem saluant Balears. Vitalis notarius
 Salue, cui totus terrarum obtemperat orbis,⁴¹

Carole, et in salsis Ennosigaeus⁴² aquis.
Victor in Europa, Libyes sitientia regna
Excipe; te exoptant, te quoque, regna Asi[a]e.
Quid mirum? tibi enim tellus, mare seruit, et aether;
Ductorem hic Christus cui dedit esse suum.

[Las Baleares saludan al emperador Carlos, su rey, en su llegada a Mallorca. Notario Vidal]

[Salud, Carlos, a quien obedece todo el orbe de las tierras y Enosigeo en sus aguas saladas. Vencedor en Europa, recibe los sedientos reinos de Libia; te desean a ti, también a ti los reinos de Asia. ¿Qué hay de sorprendente? En efecto, la tierra, el mar y el cielo te sirven; tú eres éste a quien Cristo concedió que fuese su pastor.]

VI-D Ad eundem

Ortus et occasus, medius sol, quidquid et Arctos
Sub se habet, h[a]ec tua sunt. Machina tota tua est.
Iustitia et zelus fidei Imperiique potestas,
Carole, conclamant: omnia solus habe.⁴³

[Al mismo]

[El oriente y el occidente, el mediodía y todo lo que la Osa tiene debajo: esto es tuyo. Tuya por completo es la máquina de guerra. La justicia, el celo de la fe y el poder del Imperio, Carlos, te aclaman: tú solo tenlo todo.]

VI-E Ad eundem

Dum Carolum in Poenos Mauors jam bella minantem
Prospicit, et classis grandia uela su[a]:
Ponite Scipiad[a]e agnomen, maiora parantur
Gesta, inquit: Libya hoc fulmine tota cadet.

[Al mismo]

[Mientras Marte avista a Carlos amenazando guerras contra los púnicos y observa las grandes velas de su flota, dice: «Dadle el sobrenombre de Escipión. Se preparan mayores gestas. Libia caerá por completo con este rayo.»]

VI-F Ioannes Genouardus. Ad eundem C.

Quae mare, quae tellus, liquidus quae concipit aer,⁴⁴
Obstupefacta manent, non uisa, maxime Caesar,⁴⁵
Maiestate tua, abs qua leges, iura, piumque
Et rectum emanant, letalis et hostibus horror.
Solutus es, ut Delphi pandunt, qui Marte secundo⁴⁶
Iura dabis Turcis, Thanain fienabis et oras⁴⁷
Barbaricas magni septemque patentia Nili
Ostia; Saturni et renouabis tempora regis.⁴⁸

[Juan Genouard. Al mismo C.]

[Lo que abarca el mar, la tierra y el límpido aire, permanece lleno de estupor, máximo César, ante tu majestad nunca vista de la que emanan las leyes, los derechos, lo justo y lo recto, y un horror mortal para los enemigos. Tú eres únicamente, según Delfos manifiesta, quien con la ayuda de Marte, darás leyes a los turcos, pondrás freno al Tanais,⁴⁹ a las costas bárbaras, a las siete bocas abiertas del extenso Nilo y restablecerás la época del rey Saturno.]

VI-G

Diuo Carolo V, monarch[a]e inuicto, a Christo Deo uero ad deuicendos uniuersos hostes suos destinato principi. Dicitum prognosticon a Iacobo Romagnano Balearico.

Si quod ab aethereo demissum numen Olympo⁵⁰
uatibus inspirat pectus et ora mouet,
Europe atque Asia tibi cedent Afraque regna,
Caesar, et imperium claudet uterque polus.
Iamque senescenti surgunt noua saecula mundo,⁵¹
Orbe parant toto prospera fata uiam.
Iam te Turca ferox metuit, formidat [sic] Arabique.
Te Iudea tremit, te paue⁵² Armenius
Famaque Niliacas iam nunc tua territat urbes⁵³
Armaque iam domitant regna sub orbe sita.
Imperio h[a]ec totumque tuo mundum subitum,
Mire agnomen aui signa dat ecce tui,
Catholicum dici quem magno cum omine regem
Sacrorum Antistes maximus instituit.
Quod ne fortuito quisquam, aut sine numine diuum⁵⁴
Euenisse putet, uox erit indi[c]tio.
Nam si Catholici repetatur nominis ortus,
Publicus et cunctis qui dominetur, erit.
Huius, tu, regni et successor nominis alti
Cum sis, h[a]ec statuunt iuraque fasque tua.

⁴³ Verg. E. 3, 107 *solus habeto*.

⁴⁴ Verg. A. 1, 280 *quae mare / 5, 20 cogitur aer*.

⁴⁵ Verg. G. 2, 170 *maxime Caesar*.

⁴⁶ Verg. A. 11, 899 / 12, 497 *Marte secundo*.

⁴⁷ Verg. A. 1, 293 / 1, 507 *iura dabis / 12, 381 thoracis et oras*.

⁴⁸ Verg. A. 6, 800 *ostia Nili / E. 4, 6 Saturnia regna*.

⁴⁹ Tanais, Sall. *Ing.* 90, 31. [Río de Numidia, hoy el Derb, curso de agua perenne que pasa a cien kilómetros de Capsa]

⁵⁰ Verg. A. 8, 319 *ab aethereo Olympo / 7, 571 inuisum numen*.

⁵¹ Verg. B. 4, 9 *surgit gens aurea mundo*.

⁵² A. Campaner y Fuertes (1881:25) en una nota expresa que *paue* así transcrito por *paue* es vocablo que no se halla en los diccionarios; que parece formado sobre *panicum*, etc. La solución es más sencilla, se trata de un simple error de imprenta.

⁵³ Verg. A. 4, 187 *territat urbes*.

⁵⁴ Verg. A. 5, 56 / 2, 777 / 6, 368 *sine numine diuum*.

⁵⁵ Verg. A. 6, 767 *gloria gentis*.

⁵⁶ Verg. A. 4, 65 *uatum praedicta mentes*.

⁵⁷ Verg. A. 2, 121 *cui fata parent*.

Regi catholico regnum generale parandum est,
 Quam magnum ut nomen, tam sit et imperium.
 Primus, ad hoc ualidum, tuus, ingens gloria gentis,⁵⁵
 Hesperiae auspicium fecit et auxit auus.
 At te iam mediis h[ic] ad fastigia constat
 Ire iuis, cedit terra subinde tibi.
 His ego (si qua mouent uatum praesagia mentem)⁵⁶
 Auguro cuncta tua sub dititione fore.
 Quanta, per Italiam, et quot bella euiceris omnem,
 Respice, cognosces quid tibi fata parent.⁵⁷
 Quid referam partumque decus, magnumque
 triumphum,
 Pannonio Turcam quum procul orbe fugas?
 An dux Parthorum deiectus ab arce Tuneti,
 Et capta urbs etiam gloria parua tua est?
 Consilio praestans, felix et maximus armis,⁵⁸
 Auspice bella deo lataque regna geris.
 Dotibus his tantis, quidquam Fortuna negare
 Si uelit ipsa, nequit sicque secunda tibi est.
 Cuncta haec concurrunt, ut coniectura probetur
 Nostri uaticini certius esse rata;
 Multaque praeterea,⁵⁹ quae prudens transeo, signant
 Quem dixi finem, summe Monarcha, tibi!
 Quare nil dubites inuadere, belliger, hostes,
 Omnes peruincas, sic statuente deo.⁶⁰

[Al divino Carlos V, monarca invicto, príncipe destinado a vencer todos sus enemigos por Cristo, dios verdadero. Pronóstico dedicado por Jaime Romanyà, balear]

[Si enviado del celestial Olimpo un numen inspira el corazón de los vates y mueve sus labios, Europa, Asia y los reinos africanos caerán ante ti, César, y ambos polos circundarán tu imperio. Ya surge una nueva generación en un mundo que declina, por todo el orbe prósperos hados preparan tu camino. Ya te teme el horrible turco y los árabes tiemblan. Judea se estremece ante ti, y el armenio te tiene pavor. Tu fama aterrera ahora ya a las ciudades del Nilo y tus armas avasallan ya a los reinos sitiados bajo el orbe. Estos y el mundo entero se someterán a tu mando. He aquí que da señas admirablemente el sobre-nombre de tu abuelo a quien con gran acierto el Sumo pontífice llamó «Rey Católico». Que nadie crea que ello ha sucedido por azar o sin la aquiescencia divina, el vocablo será la prueba. Pues si se reivindica el origen del término católico será universal y el que domine a todos. Por ser tú el sucesor de este reino y nombre insigne, los derechos humanos y divinos establecen estas tus prerrogativas. El reino universal ha de disponerse para el rey católico, para que cuanto más grande sea el nombre tanto lo sea también el poder. Para ello primero tu abuelo, gloria inmensa de su linaje, robusteció la autoridad de Hesperia y la acrecentó. Pero es sabido que tú vas ya por los caminos de en medio hacia estas cumbres, inmediatamente cede la tierra ante ti. Con éstos yo (si algunos presagios mueven el pensamiento de los vates) auguro que

todo estará bajo tu poder. Observa cuántas y cuán grandes guerras has ganado a lo largo de toda Italia; sabrás qué te depara el destino. ¿Qué decir del honor obtenido y del gran triunfo al poner en fuga al turco lejos del mundo panonio⁶¹? ¿Acaso el general de los partos, expulsado de la fortaleza de Túnez, y la ciudad tomada son también una pequeña gloria tuya? Excelente en el consejo, afortunado y el más grande en las armas, diriges guerras y vastos reinos bajo la protección divina. Con estas dotes tan grandes si la misma Fortuna quisiera negarte algo, no podría, y por lo tanto te es favorable. Todos estos hechos confluyen para demostrar que la predicción de nuestro vaticinio es más segura. Además muchos hechos que prudentemente omito, señalan el fin que para ti he mencionado, monarca supremo. Por esta razón no dudes en atacar, belicoso, a los enemigos, a todos ganarás, así Dios lo ha decidido.]

VI-H Fortuna

Caesaris inuicti mea stat rota cuspide fixa⁶²
 Atque meas leges solus hic exuperat.

[Fortuna]

[Mi rueda está fijada en la punta de la lanza del César invicto y sólo éste sobrepasa mis leyes.]

VI-I Ad eundem Caesarem, Distichon

Si fortuna tibi plus posset reddere Caesar,
 [A]etheria posses pellere ab arce Iouem.

[Dístico dedicado al mismo César]

[Si la fortuna pudiese otorgarte algo más, César, podrías arrojar de la celeste mansión a Júpiter.]

VI-J In eiusdem C[a]esaris laudem, Epigramma. Io. And medicus

Signiferi uarios describens Cynthia gyros
 Corporibus, Cereri pr[a]esidet atque mari.
 Sic utrique polo dominaris, Caesar, ab Arcto
 Linquens Oceanum, corripis ipse Notum.
 Austria, iam finem titulis impone⁶³ secundis
 Amplius optandum nil superesse ualet.
 Te populi metuunt Gallorum, Parthica regna,
 Roma nequit gemitus claudere uicta suos.
 Te Lybiae gentes, altae Cartaginis arces⁶⁴
 Norunt, quosque tenet torrida zona uiros
 O felix, felix tellus Balearica, gaude:
 Carolus aduenit, tuta medella tibi.
 Conteret audentes portus uiolasse quietos,
 Et furtim populos surripuisse tuos.
 Desine uipereos, gens impia, desine morsus,

⁵⁸ Verg. A. 2, 399 *maximus armis*.

⁵⁹ Verg. A. 4, 464 / 6, 285 / 11, 78 / 7, 183 *multaque praeterea*.

⁶⁰ Verg. A. 2, 632 *ducente deo*.

⁶¹ Cf. n.35 *supra*.

⁶² Verg. A. 11, 691 *cuspide fixit*.

⁶³ Verg. A. 2, 619 *finemque impone. secundis*.

⁶⁴ Verg. A. 4, 320 *te propter Libycae gentes* / 4, 347 *Karthaginis arces*.

⁶⁵ Verg. A. 12, 584 *pandere portas* / 2, 27 / 6, 574 *panduntur portae*.

⁶⁶ Verg. A. 4, 459 *post terga reuinctum*.

⁶⁷ La diosa del Cinto, Diana. Hor. C. 3,28 12.

Tigridis et furias, M[a]enalique bouis.
 Algeri, tu pars nostri non parua triumphi,
 Portas pande tuas,⁶⁵ Induperador adest.
 Si te conspiciet manibus post terga reuinctis,⁶⁶
 Vincetur lacrimis planctibus ecce tuis.

[Epigrama en loor del mismo César. Juan Andreu,
 médico]

[La Cintia⁶⁷ describiendo variadas vueltas de portaes-
 tandarte preside la humanidad, la tierra y el mar. Así eres
 señor de ambos polos, César, desde la Osa, dejando el
 Océano, te apoderas del Noto. Austria, pon ya punto final
 a sus títulos favorables. No puede quedar nada más deseable.
 Los pueblos galos, los reinos partos te temen, Roma
 no puede acallar, vencida, sus gemidos. Los pueblos de
 Libia, las elevadas fortalezas de Cartago saben de ti, y
 también los hombres que habitan en el desierto. ¡Oh di-
 chosa, dichosa tierra baleárica! regocíjate. Ha llegado
 Carlos, tu seguro remedio. Machacará a los que se atreven
 a perturbar tus puertos tranquilos y a raptar furtivamente
 a tus gentes. Deja pueblo impío, deja las dentelladas vipe-
 rinas, los ataques del tigre y del buey de Ménalo. Argel, tú
 eres una parte considerable de nuestro triunfo, abre tus
 puertas, está aquí el emperador. Si te ve con las manos
 atadas a la espalda, será vencido por tus lágrimas y sollo-
 zos.]

VI-K

Sacrosancta Virgo Maria, mater Dei, ad Carolum

En adsum, magni genitrix et sponsa Tonantis,
 Natus adest, Trias omnis adest; tua fata capesses:
 Tu Libyae, tu regna Asiae saeuumque tyrannum
 Turcarum, Caesar, subiuges, pacemque parabis
 Marte tuo, et partam toto firmabis in orbe;
 Vnus tunc pastor tunc unum fiet ouile.⁶⁸

[La sagrada Virgen María, madre de Dios, a Carlos]

[Ea! estoy aquí, madre y esposa del gran Tonante,⁶⁹ mi
 hijo está presente, toda la Trinidad está presente; asume tu
 destino. Tú, César, someterás los reinos de Libia, de Asia y
 el cruel tirano de los turcos y obtendrás la paz ganada
 con tu guerra y la afianzarás en todo el mundo: entonces
 sólo habrá un único pastor, entonces un único rebaño.]

VI-L

Carolo Quinto, Romanorum imperatori, maximo,
 Triumphatori

Haec, hymni celebrate regique
 Dulcesque et uarii, trophea, magnum
 Heroa atque diem; hac magis nec unquam
 Illustrem explicuisti, Apollo Phaebe,⁷⁰
 Hac nec Roma uetus beatiorem
 Vidit, cum aurea litus ad sonorum
 Nautis Balleridos tulit, per orbem
 Augustum impete feruido micantem
 Spectantemque alium Africa triumphum.
 At nunc cum reliqui parantur, huic quem

Ducis, Carole, nobilem triumphum
 De Alcide, domitam tuis lacertis,
 Coniugas uigilem leuemque Famam.
 Heroum superare gaudet ista
 Res gestas, nimio sinu refusa.
 At rerum est ea magnitudo, Caesar,
 Quas terra geris et mari patenti,
 Vt solus fueris quem adhuc, nec ardens
 Ac centum ora ciens, sit assecuta
 Fama ipsa: et iaceat tuumque nomen
 Diuum uicta colit, cauit, stupet te;
 Te solum superi, alme Caesar, ornant.

[A Carlos V, emperador de los romanos, el más grande,
 Triunfador]

[Himnos regios, dulces y variados, celebrad estos trofe-
 os, el gran héroe y el día. Jamás te referiste a nadie más
 ilustre acá, Apolo Febo, ni la antigua Roma vio a nadie
 más dichoso por allá, cuando la nave dorada llevó a la
 costa sonora de Baleares a un Augusto palpitante de fo-
 goso impetu por el mundo y a la espera de otro triunfo
 en África. Pero ahora cuando los demás se preparan,
 unes, Carlos, la Fama, vigilante y liviana, entregada a tus
 brazos, a este triunfo que diriges, conocido por Alcides.
 Ella se alegra de destacar las hazañas de los héroes, des-
 bordada por su gran corazón. Pero la grandeza de los he-
 chos, César, que llevas a cabo por tierra y por mar
 abierto, es tal que tú solo fuiste aquel a quien hasta ahora
 ni la misma Fama vehementemente y agitando cien bocas, al-
 canzó; y está abatida y, vencida, venera tu nombre divino;
 está atenta y está sorprendida de ti. A ti sólo te ensalzan
 los dioses, César nutricio.]

VI-M

Ad Aquilonem, ut secundum pr[ae]beat se Carolo

Si te unquam tenui iuuat per aequor,⁷¹
 Aura ludere, nauitarum et audis
 Blandus uota, Aquilo, leuisque spiras,
 Vnquam si se odium Noti remittit,
 Nunc est cum omnia debeas in unam hanc
 Diui Caesaris expeditionem
 Conferre. Atque adeo tuas agit nunc
 Partes Carolus, hostibus tuis qui
 Bellum comparat, apparat cruentum.
 Quod si uota deum abnuas rogatus,
 Inuitus facias, utrem subibis
 Non illum Aeolicum, sed arbitratur
 Dispensabere Caesaris beati;
 Quem siste incolumem Africanam in oram.⁷²

[Al Aquilón, para que se muestre favorable a Carlos]

[Si alguna vez te agrada, Aquilón, jugar a través del mar
 con la leve brisa y escuchas benévolo las promesas de los
 marineros y soplas ligeramente, si alguna vez el odio del
 Noto se apacigua, ahora es cuando deberías conceder
 todo ello a esta única expedición del divino César. So-
 bretodo ahora desempeña tu papel Carlos, quien prepara

⁶⁸ Vulg. Joan. 10, 6-3 *et fiet unum ouile unus pastor*.

⁶⁹ El Tonante, Júpiter en la mitología latina.

⁷⁰ Verg. *A.* 3, 251 *Phoebus Apollo*.

⁷¹ Verg. *A.* 3, 126 / 3, 664 / 10, 233 *per aequor*.

⁷² Verg. *A.* 3, 117 *sistet in oris* / 10, 323 *sistit in ore*.

⁷³ Se refiere al episodio en que Ulises abordó en la isla de Eolia y al partir Eolo le entregó un odre en el cual estaban encerrados todos los vientos excepto uno, el que debía llevarlo directamente a Ítaca. Pero los compañeros de Ulises abrieron el odre y se escaparon todos los vientos desencadenándose una gran tormenta.

y organiza una sangrienta guerra contra tus enemigos. Y si a pesar de los ruegos rehúas los deseos de los dioses, lo haces forzado, no soportarás el célebre odre eólico⁷³ sino que serás dirigido por el criterio del bienaventurado César: condúcelo, incólume, a la costa africana.]

VII-A

Poeta ad aquilam

Dic mihi quem portas, uolucrum regina, monarcham,
Cur pelago ueniens classica tanta mouet?

[El poeta al águila]

[Dime qué monarca llevas, reina de las aves, ¿Por qué viniendo por el mar hace sonar tantas trompetas?]

VII-B

R. Aquila poet[a]e

Captus amore⁷⁴ pio, gelido uolitauit ab Axe,
Et geminis alis Punica regna petit.

[El águila r[esponde] al poeta]

[Preso de piadoso amor, voló desde el polo gélido y con sus dos alas se dirige hacia los reinos púnicos.]

VII-C

Qu[a]e causa

Vulpeculas agitat rostro pedibusque subactas,
Post Boream Liby[a]e proelia magna parat.

[¿Qué motivo?]

[Agita las vulpejas sujetas por la cabeza y los pies, tras el Bóreas prepara grandes combates en Libia.]

VII-D

C. lo V I. ri Aug. to Thom. Marcer notar. s

Belliger, armipotens, Caesar, Baleare supinum
Visisti regnum: ni tua dextra fauet?
Oppressos releuans, renouando caetera prisca,
Restitues Palm[a]e nomen, et orbis opes.
Auspicio caeli superas fastigia regum;
Sic Aquilae praestant, altius utque uolant.⁷⁵
Rumpe moras,⁷⁶ peragens quae ex te descripta
leguntur:
Telluris sanct[a]e, Carole, carpe uiam.
Barbara gens dabitur, ueniet tua sub iuga Parthus;
Quemque crucis signum concelebrare iube!
Ecce salutiferum praecedens omnia signum,
Hoc tibi concedet Parthica regna dari.
Hinc genibus flexis,⁷⁷ animam reddendo Tonanti,
Te merito sanctum, Caesar, in orbe tenent.

[A Carlos V, emperador augusto, Tomás Marcer, notario]

[Belicoso, armipotente, César, visitaste el orgulloso reino balear. ¿No es propicia tu derecha? aliviando a los oprimidos, renovando todo lo antiguo, restituirás el nombre de Palma y el poder del mundo. Con el auspicio del cielo superas las cimas reales; las águilas sobresalen tanto cuanto más alto vuelan. No tardes cumpliendo aquello

que escrito de ti se lee: «Dirigete a Tierra Santa, Carlos. El pueblo bárbaro se te entregará, vendrá el parto bajo tu yugo; ordena que cada uno rinda culto a la señal de la cruz. He aquí la señal salvadora que a todo precede; esto permitirá que los reinos partos se te entreguen. A partir de este momento, arrodillados, entregando el alma al tonante, mercedidamente, César, te tienen por santo en el mundo entero.»]

BIBLIOGRAFÍA

Aguado Bleye, Pedro. *Historia de España II*, Madrid, 1954.

Bover, Joaquín María. *Biblioteca de autores baleares*, Palma, 1868.

Caballero López, José Antonio. «El mito en los historiadores de Carlos V», *Actas del XII Coloquio Internacional de Filología Griega: Influencias de la Mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XVI*, en prensa.

Campaner y Fuertes, Álvaro. «Libre de la benaventurada vinguda del Emperador y Rey Carlos en la sua ciutat de Mallorques», *Cronicon Mayoricense*, Palma, 1881. Ed. facs., Palma, 1973.

Custurer, Jaime. *Disertaciones históricas del culto inmemorial del B. Raymundo Lullio iluminado y martir, y de la inmunidad de censuras que goza su doctrina. Con un apendiz de su vida*, Mallorca, 1700.

Checa Cremades, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987.

Fernández Mallol, Rafael. «La vinguda de Carlos V a Mallorca: uns poemes honorífics de Jacobus Romagnanus», *Actas del Congreso La Universidad de Valencia y el Humanismo*, en prensa.

Gomis, Joanot. *Libre de la Benaventurada vinguda del Emperador y Rey don Carlos a la sua Ciutat de Mallorques y del recibiment que li fonch fet. Juntament ab lo que mes succehi fins el dia que parti de aquella per la conquesta de Argel*, Ciutat de Mallorca, 1542.

Llompart, Gabriel - Muntaner, Juan. «El patronazgo de Santa Práxedes sobre el reino de Mallorca», *Analecta Sacra Tarraconensia* 61 (1969): 279-297.

Llompart, Gabriel. «El Ángel Custodio en la

⁷⁴ Verg. A. 12, 392 / B. 6, 10 *captus amore*.

⁷⁵ Verg. A. 11, 751 *utque uolans*.

⁷⁶ Verg. A. 4, 569 / 9, 13 / G. 3, 43 / Ov. M. 15, 583 *rumpe moras*.

⁷⁷ Vulg. Par. 6, 13 *genibus flexis*.

- Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía», *Fiestas y Liturgia* (1988): 249-269.
- Massip, Francesc. «Un quasi espill de vida: fast i espectacle en l'entrada de l'emperador Carles a Mallorca (1541)», *Randa* 36 (1995): 17-37.
- Ripa, Cesare. *Iconología* I y II, trad. del italiano de J. Barja y Y. Barja, trad. del latín y griego de R. M. Mariño y F. García Romero, Madrid, 1987.
- Sebastián, Santiago. «La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI», *Maiurqa* V (1971): 99-113.
- Ventayol, Pedro. *Historia de Alcudia* I, Mallorca, 1982, ed. facs. de 1927.
- Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada* I y II, trad. de Fray J. M. Macías, Madrid, 1996.

EL EMBLEMA COMO ELEMENTO ICONOGRÁFICO EN LA PORTADA DEL LIBRO EN TIEMPOS DE FELIPE II

Rosa Margarita Cacheda Barreiro
Universidad de Santiago de Compostela

La palabra emblema proviene del griego y significa lo puesto, aviso; se utilizaba para la parte principal de los adornos de mosaicos donde se representaba un motivo, figura o paisaje (Esteban Lorente:313). Se caracteriza por la representación de una acción, suceso histórico, mitológico o legendario y por estar dotado de un desarrollo verbal, literario, generalmente contenido en un epigrama que explica la imagen; a lo que hay que añadir, casi siempre, un comentario de carácter moral (Rodríguez de la Flor:53). Se trata, por tanto, de una composición simultáneamente pictórica (imagen) y poética (texto) formada por la *pictura* o *dibujo*, un *lema* o *mote* y un *epigrama* o *subscriptio* que explica lo que representa la pintura dando una interpretación de la misma¹. Uno de los orígenes del emble-

ma está en el campo de la literatura doctrinal y eclesiástica. Se trata de la lista de vicios y virtudes que son utilizados como un tópico para la predicación y que, muy a menudo, aparecen unidas a imágenes de carácter simbólico con las que (y en las que) esos vicios y virtudes se reconocen (Rodríguez de la Flor:38). Los motivos visuales de los emblemas responden a códigos que no resultan ajenos a la intelectualidad del mundo renacentista y manierista; buscan la originalidad por lo que no dependen únicamente del ingenio de su inventor, sino que necesitan justificarse en la tradición cultural clásica cristiana (Mosquera Cobián:90).

Los primeros pasos de la emblemática en España se dan con el *Emblematum Liber* de Andreae Alciati.² La novedad de Alciato consiste en introducir un formato

¹ El lema o mote, segundo elemento de este emblema triple, deriva de las divisas o símbolos usados por los caballeros en el mundo cortesano, los cuales llevaban una insignia o bandera con una palabra o frase como expresión del ideal que buscaban. El epigrama va redactado generalmente en verso para que el lector lo recuerde mejor aunque algunos autores lo hicieron en prosa, pero siempre de extensión breve. (Sebastián 1995:13). El tercer elemento de la composición emblemática apenas hace su aparición en las portadas de los libros pertenecientes a este apartado, reduciéndose el emblema a la imagen y al lema. Una explicación posible a la desaparición del epigrama en estos grabados, se basaría en la idea de la función que dichos emblemas ejercen en la portada del libro y en relación a la finalidad didáctica y religiosa con la que nacieron estas composiciones (el texto colocado en la parte inferior de la imagen, servía como medio de explicación del motivo representado con una fuerte carga moral). Sin embargo, gran parte de los emblemas de estas portadas representan las marcas tipográficas del impresor de la obra (éste, a su vez, basándose en las fuentes de la emblemática, crea a partir de ella, su señal de identidad propia o de su taller) o marcas de identificación del autor, mecenas o destinatario del libro, las cuales no portan un texto explicativo eliminándose, de esta forma, el epigrama de los emblemas.

² En el siglo XVI la Emblemática era un género dirigido a un público minoritario, fundamentalmente, por dos razones: estaba escrita en latín y presentaba una compleja asociación de ideas e imágenes, que le infundían un carácter hermético, difícil de descifrar. Con el paso del tiempo, el género abarcó círculos más amplios al empezar a escribirse en lenguas vulgares. La emblemática se convierte, por consiguiente, en un instrumento didáctico y propagandístico que obligaba al lector su atención y participación, fijando las ideas en su memoria (Mosquera Cobián:90 y Matilla:32). Un método como la emblemática, capaz de coordinar un análisis de significados, puede ser un medio eficaz para elaborar la síntesis cultural de una época determinada (Rodríguez:117).

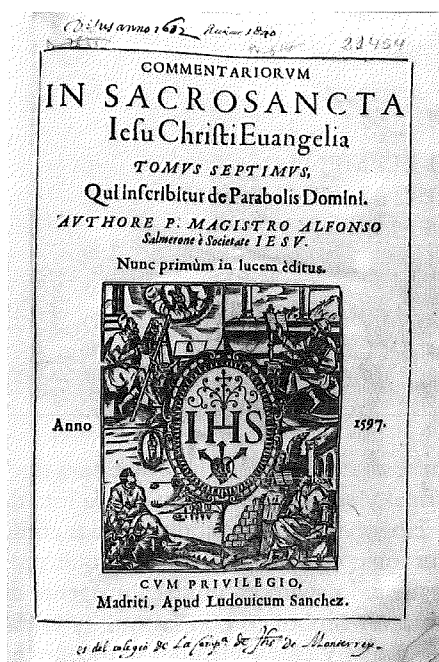


Figura 1

que convence a los ingenios renacentistas de que el emblema es una fórmula que intenta, entre otras cosas, integrar la literatura con el arte y el saber clásico con la filosofía popular (Campa:43). De este modo Alciato había concebido como un juego de ingenio y como un manual de comportamiento ético para un nuevo tipo de lector en un marco «profano» utilizado en España, poco tiempo después, como un instrumento prioritario al servicio de la ideología contrarreformista. Resulta lógico, por tanto, el interés que las instituciones eclesiásticas —de las cuales hay que situar, a la cabeza, a la Compañía de Jesús— demuestran por este nuevo género.

Este «hábito emblemático» que se pone de moda a finales del siglo XVI, llegando a convertirse en una corriente artística y literaria durante el siglo XVII, no influye de modo decisivo en los es-



Figura 2

critores jesuitas.³ A finales del siglo XVI la Orden Jesuita se identificó de lleno con el libro de emblemas dándose cuenta de su potencial innovador como arma de combate contra la herejía protestante, como texto de estudio, como vehículo para enaltecer a Dios, como formato para su sistema de oración y, finalmente, como medio para dar a conocer la historia y los ideales de la Orden (Campa:44). Esta importancia del emblema en las órdenes religiosas queda patente en los libros, al estar un gran número de ellos escritos por autores religiosos y estar sus portadas ilustradas por dichos motivos. Desde este punto de vista, debo señalar que, un gran número de las portadas analizadas en este apartado, presentan en su parte central un emblema o símbolo jesuítico.

En la primera de las estampas (Figura 1) se representa la iconografía del Sagra-

³ En el paso del siglo XVI al XVII, nos encontramos que los emblemas del Renacimiento presentan una mayor complejidad que los de la centuria siguiente, ya que en un primer momento, el mundo de la emblemática perteneció a un reducido círculo de eruditos creando, con posterioridad, una moda que, al difundirse, se popularizó. Por otra parte, si las obras emblemáticas del siglo XVI se escriben, por lo general, en latín, en el siglo XVII, se harán en lengua vulgar, haciéndose accesibles a todos los grupos sociales. (González de Zárate:23).

do Corazón de Jesús,⁴ con el anagrama jesuita IHS, dentro de un marco ovalado a modo de «tarja manierista». A cada uno de los lados se sitúan los cuatro evangelistas con sus respectivos símbolos, escribiendo las Sagradas Escrituras o en el momento de su inspiración.⁵ Este tipo de marco ovalado con el anagrama y el Sagrado Corazón, se convirtió en el emblema de la orden jesuita; prueba de ello es su aparición en las portadas de estos libros cuyo contenido está relacionado con la institución eclesiástica o algún miembro de ella.

El siguiente grabado (Figura 2) repite la misma composición de tipo oval con el anagrama IHS y el Sagrado Corazón en su interior, al que se le añade la figura de Cristo clavado en la cruz, relacionándose, así, la iconografía de la Muerte de Cristo con los tres clavos del Sagrado Corazón. A los lados se colocan los cuatro Doctores de la Iglesia Latina, centrados por una figura entronizada, en la parte inferior. García Vega considera que dicha figura corresponde al retrato de Santo Tomás de Aquino lo que quedaría justificado por Los Comentarios del Santo, contenido del libro al que pertenece la portada. Por otra parte, Santo Tomás fue canonizado en 1323 por el papa de Avignon, Juan XXII, convirtiéndose, de esta forma, en motivo de orgullo de la orden de los domi-

nicos que lo celebraba como el quinto doctor de la Iglesia Latina (Réau:282).

Como teólogos más notables de la Iglesia Latina, los cuatro doctores se representan con sus correspondientes atributos: la mitra de San Agustín y San Ambrosio con sus respectivas vestimentas episcopales, el capelo cardenalicio de San Jerónimo —aunque las fuentes revelan que nunca llegó a ser cardenal—⁶ y la tiara papal de San Gregorio.⁷ Junto a los Santos se entremezclan guirnaldas, frutas y elementos vegetales con un claro sentido decorativo. La presencia de las tres máscaras en los ángulos del marco ovalado tiene su justificación en la revalorización que, dentro de la estética manierista, se le está dando a la pintura pompeyana. Es comprensible que, siendo considerados padres espirituales de sus discípulos, estos cuatro doctores presenten como atributo principal —y común en todas las figuras— un libro como símbolo de su saber evangelizador. Varios libros amontonados aparecen, también, junto a la quinta figura como un acercamiento al modelo de predicación y santificación representado a partir de los cuatro Doctores de la Iglesia Latina.

Otra variante del emblema jesuita aparece en la portada del libro de *Comentarios de los trece libros de Job*, escrito por el franciscano Juan de Pineda (Figura 3); en donde, dentro del mismo

⁴ Los precedentes de este emblema pueden buscarse muy lejos; el corazón humano siempre ha sido un símbolo de amor carnal o místico. En sus sermones San Bernardo habla sin cesar del «muy dulce corazón de Jesús». Sin embargo fue a finales del siglo XVI, cuando afloró en la imaginería popular el Corazón de Jesús atravesado por tres clavos. (Réau:52).

⁵ En el ángulo izquierdo superior se representa a San Lucas pintando a La Virgen, a la que se imagina con el Niño en sus brazos; junto a él se coloca el toro, animal del Tetramorfos identificado en su iconografía. A su lado San Marcos, acompañado por el león, se dedica a la tarea de la escultura. La parte inferior izquierda recoge el momento en que la Virgen se aparece a San Juan en la isla de Patmos. A su lado San Lucas lee un libro que le sostiene el ángel (personaje-atributo de su Tetramorfos) (García Vega 1984:215).

Esta representación es poco usual dentro de la iconografía cristiana por lo que resulta muy difícil encontrar el modelo tomado para la composición. Réau defiende la existencia de un tipo formado por Cristo en majestad entre los cuatro animales del Tetramorfos y otro que representaría el Sagrado Corazón de Jesús, pero es poco frecuente la ilustración de estos dos símbolos iconográficos en una misma estampa. (Réau:49, 50-53).

⁶ San Jerónimo nunca fue cardenal, simplemente ejerció funciones de secretario del papa Dámaso. El capelo cardenalicio se le concedió como atributo a partir del siglo XIV, después de la publicación de Hiéronymianus por Giovanni d'Andrea. (Réau: II, IV, 144).

⁷ Se podría considerar como un caso aislado la representación de San Gregorio con barba, ya que el tipo iconográfico de este Santo se corresponde con un hombre imberbe y con la tiara rematada en la cruz pontificia de tres travesaños (Réau: II IV, 48).

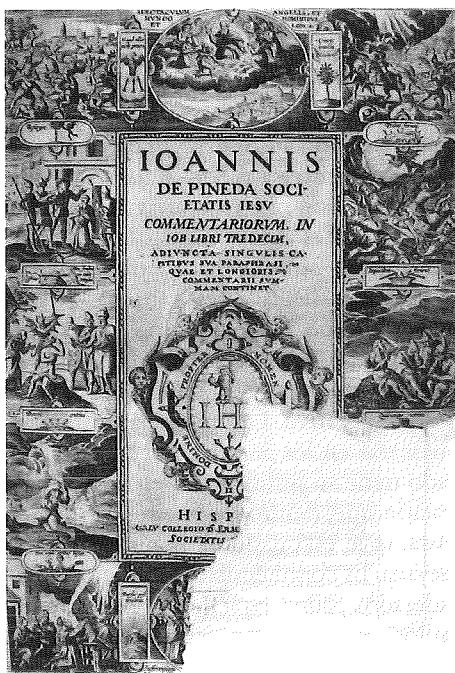


Figura 3

marco oval (en esta ocasión unido por cabezas de ángeles), se repite el anagrama IHS, el corazón con los tres clavos y en la parte superior, en lugar de colocar, como en los grabados anteriores, a la figura de Cristo clavado en la cruz, se representa la iconografía de Jesús portador del globo terráqueo en la mano derecha y una cruz en la izquierda.⁸ El mismo tipo se repite en otro de los grabados (Figura 4) en donde el Niño Jesús porta sólo la bola del mundo en una de sus manos, quedando reducida, la iconografía del Sagrado Corazón, a los tres clavos de la cruz (representados en la parte inferior del marco).⁹

Además de la Compañía de Jesús,

⁸ La iconografía del Niño Jesús con el globo se popularizó en el siglo XVII. Es en este momento cuando una joven carmelita crea la Asociación del Niño Jesús. Sin embargo este modelo iconográfico ya había sido difundido en Flandes por Van Eyck y en Italia por Guido Reni. Es frecuente en el arte de la Contrarreforma expresar el presentimiento de la Pasión y Muerte de Cristo mediante símbolos transparentes (véase apartado IV.1) (Réau: II IV, 45).

⁹ La representación del anagrama de la orden jesuita (IHS) rodeado por un sol está presente en los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco (1610), siendo con probabilidad su fuente de inspiración las portadas y láminas ilustradas de los libros publicados en la segunda mitad del siglo XVI, aunque el lema es diferente. El mote de los emblemas de Covarrubias hacen referencia al sol, al elemento del fuego (la fuente de inspiración podría ser la *Divina Comedia* de Dante) frente al lema del emblema jesuita de estas portadas que aluden a la figura de Jesús (En el nombre de Jesús todos los hombres se doblan).

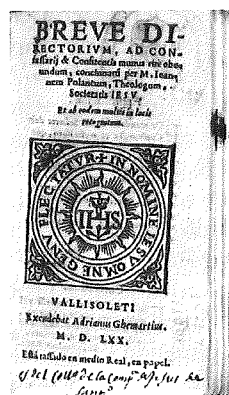


Figura 4

otras órdenes religiosas como los dominicos o franciscanos hacen uso de este nuevo lenguaje emblemático como medio de identificación de las diferentes instituciones y como vehículo transmisor de ideas. Se explica, así, la aparición, en otro de los grabados (Figura 5) de la cruz dominica, adoptando el remate una forma de flor de lis, o el símbolo franciscano (Figura 6) con los brazos cruzados, símbolo de fraternidad, los cinco estigmas de San Francisco y los tres clavos de Cristo unidos en un mismo marco.

El emblema de las órdenes religiosas nace en el siglo XVI como instrumento de meditación (especialmente en el caso de los jesuitas), pero es durante el siglo XVII cuando se crea un complicado aparato teórico que apoya otras posibilidades para la creación emblemática ya sea en la retórica, en las decoraciones públicas o en las fiestas de canonización y

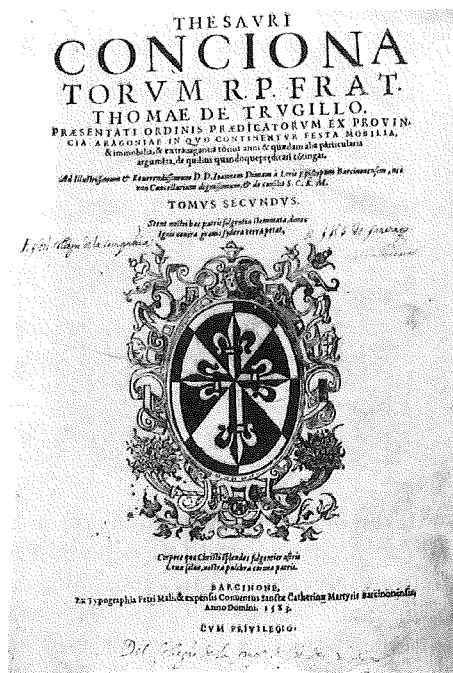


Figura 5

beatificación (Campa:54).

Sin embargo la función del emblema como marca de identificación no sólo se reduce a las instituciones religiosas, sino que se extiende como seña de identidad de los impresores o de sus talleres, así como de personajes relevantes en el mundo eclesiástico, nobiliario o cultural. Las marcas tipográficas se integran dentro de la portada con una función de dato histórico reafirmando la individualidad del artista. En este sentido la gran mayoría de los impresores tomaban como modelo fuentes emblemáticas extranjeras (Italia, Países Bajos, Alemania) llegadas a España en forma de grandes tratados y compilaciones siendo, en algunas ocasiones, traducidas por humanistas españoles a raíz del auge que el mundo simbólico y alegórico obtiene

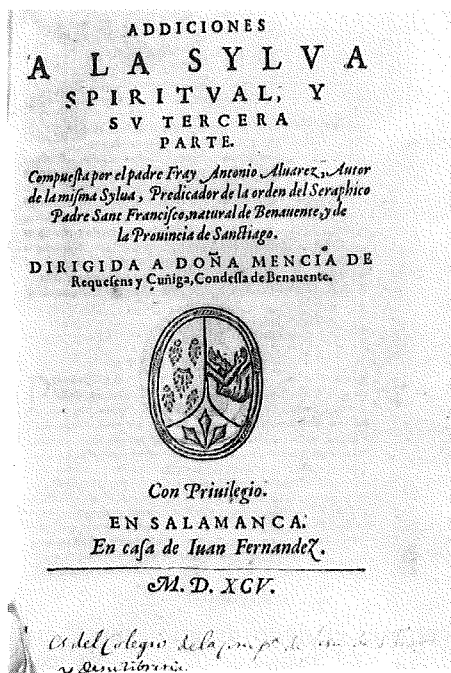


Figura 6

en la segunda mitad del siglo XVI.¹⁰

Una gran parte de las portadas pertenecen a este grupo de las marcas tipográficas. Supone una tarea difícil precisar con exactitud el modelo —o modelos— empleados por el artista a la hora de realizar el motivo, pues muchos grabados presentan elementos y figuras imposibles de reconocer en las obras emblemáticas consultadas. Sin embargo lo que sí parece estar claro es que varios de los emblemas publicados por Alciato han servido como base y modelo de varias de las estampas. Este es el caso de la representación simbólica de la Concordia (Figura 7) en donde sobre un altar, varias cornejas se sitúan en torno a un cetro. La presencia de estas aves significa fidelidad y lealtad mutua; el

¹⁰ Alciato es considerado el fundador de la que posteriormente se llamará Literatura Emblemática con la publicación en 1531 del *Emblematum Liber*. A partir de este momento surge una rápida actividad de traducción del libro que se extiende por Europa, llegando poco tiempo después a Hispanoamérica. La traducción de Alciato en castellano aparece en Lyon en 1549 por el humanista vallisoletano Bernardino Daza «El Pinciano», cuya obra fue difundida en España por Juan Mal Lara en cuya *Philosophia Vulgar*, de 1568, se comentan e insertan numerosos pasajes del *Emblematum Liber*. (Rodríguez de la Flor:50).

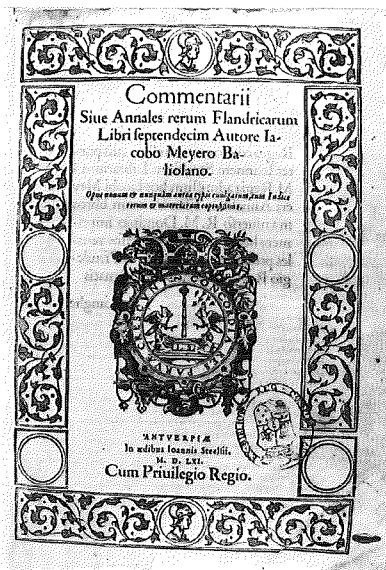


Figura 7

cetro es el signo de gobierno,¹¹ es el «cetro del Príncipe y el estado Real fundado en la concordia del pueblo y de todas las órdenes de la República» (Bernat Vistarini-Cull:236).

Otro de los grabados (Figura 8) representa a una cigüeña alimentando a otra, basada en el Emblema 30 de Alciato; en éste la cigüeña famosa por su piedad, calienta en un nido a sus pollos (en este caso sólo uno) y espera que este regalo se le devuelva recíprocamente, ya vieja cuando tenga necesidad de este auxilio (Alciato:63-4). Este grabado se debe entender dentro de las características de la obra. En este sentido se establece una relación entre el destinatario y quizás mecenas de la obra y la estampa. En el emblema de Alciato la justicia se manifiesta de una forma natural en el agradecimiento que los hijos realizan a sus padres, a los que siendo ancianos, alimentan y cuidan hasta su muerte. En la portada, la justicia estaría representada

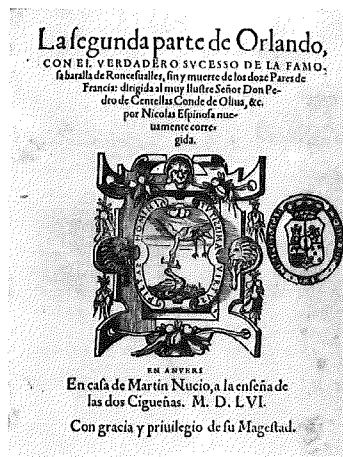


Figura 8

a través de la cigüeña, aludiendo a la piedad y «gran virtud» que debe poseer todo hombre, tal y como se explica en el epígrafe: PIETAS HOMINIS TUTISSIMA VIRTUS (LA PIEDAD DEL HOMBRE ES LA MÁXIMA VIRTUD), refiriéndose, quizás, a la figura del impresor o del mecenas de la obra.

En otra de las estampas (Figura 9) se representa a un cuervo que, tras ser envenenado por un escorpión y cogiéndolo por el pico, lo arroja a las aguas. Está basado en el Emblema 172 que en relación con el contenido de la obra (primer libro sobre la enfermedad infecciosa del tabardillo) podría tratarse de una representación del tema de la muerte que, al igual que el escorpión, sufrirán los que padezcan esta enfermedad o, por otra parte, teniendo en cuenta el texto escrito encima del grabado («accesserunt quedam medice animadversiones»)¹² y la síntesis del contenido de la obra redactada en la portada,¹³ podría tratarse de la «Justa venganza» de Galeno hacia los detractores de su teoría. El antecedente de esta imagen está en la fábula de la obra de Kilian, en la

¹¹ El fundamento histórico de este emblema se remite a los tiempos en que el cónsul romano Camilo dirigió su vista hacia el Capitolio y suplicó a los dioses que, si aplicaban aquellos disturbios levantaría un templo a la Concordia, lo que así fue y entonces puso sobre el altar un cetro y varias cornejas a su alrededor. (Alciato:73).

¹² «Censuras médicas a aquellos que han ido en contra».

¹³ «Atque de Galeni Placitis Liber alter, quo omnibus fere medicis, qui predictum autorem ...».

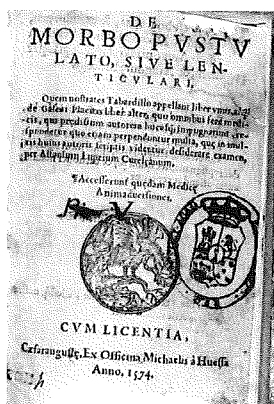


Figura 9

que un cuervo con un escorpión en el pico, se acompaña del epigrafe: «Perniciosa vindictae cupiditas. Ne dicas, quo modo fecit mihi sic faciam ei: reddam unicuique secundum opus suum».¹⁴

Otro de los emblemas tomados de Alciato es el de la Fortuna (Figura 10). Está formado por un caduceo (atributo de Mercurio) al que se le incorporan unas alas en los pies y en la cabeza, sobre el que se enroscan dos serpientes enlazadas por los cuernos de la cabra Amaltea, como símbolo de la Fortuna¹⁵ y fruto de la Concordia.¹⁶ Esta misma imagen aparece en la obra de Paolo Giovio, como empresa de Andrea Alciato, con la que se alude a los frutos que pueden alcanzar los que se dedican al ejercicio de las «Buenas Letras».¹⁷ Por otra parte, Ripa defiende, cuando se refiere a la alegoría de la Concordia, que los cuernos entrelazados representan la unión de pensamientos y voluntades de diversas personas. El hecho de que aparezcan dos cornucopias y no una, es producto de los buenos frutos que conlleva la virtud de la concordia (Ripa:10).

El siguiente grabado (Figura 11)

¹⁴ Tomado de los Proverbios 24 y 29 (Kilian 1594:149).

¹⁵ El caduceo con las serpientes enroscadas y las alas gemelas alzadas entre los cuernos de Amaltea (dos cornucopias), significa que los hombres de mente poderosa y elocuente son muy favorecidos por la Fortuna (Alciato:156).

¹⁶ «FRUCTUS CONCORDIAE» («FRUTOS DE LA CONCORDIA»).

¹⁷ La empresa se acompaña del siguiente texto: «Trajo asimismo por empresa al doctissimo varon Andrea Alciato, que poco ha passo desta vida al caduceo de Mercurio, con el cuerno de la divina Cabra Amaltea, queriendo dezir, que con la copia de la doctrina, y con la facultad de las buenas letras, de quien Mercurio es Príncipe, había alcanzado digno premio de sus trabajos: pero en effecto esta hermosa empresa tuvo necesidad de anima y mote (Giovio:143)

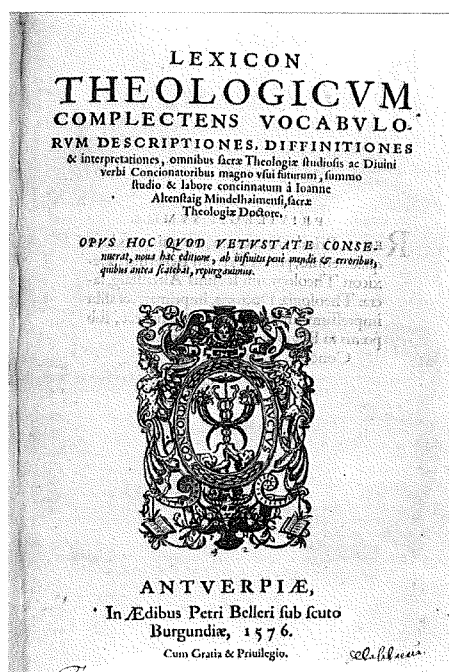


Figura 10

trata el tema del Emblema 160 (La Ayuda Mutua) en el que un ciego (con la compañía de un perro) lleva sobre los

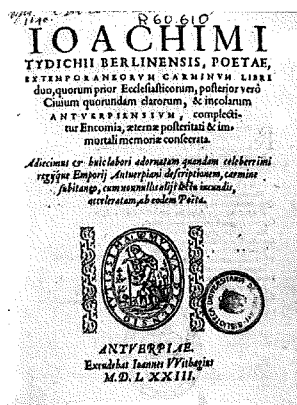


Figura 11

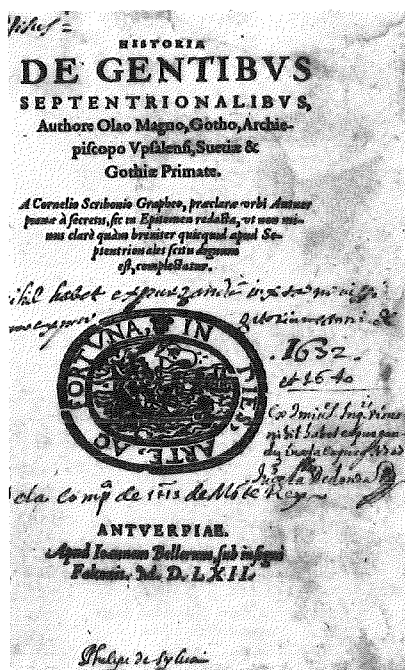


Figura 12

hombros a un cojo y recibe de éste el don de los ojos, al igual que el cojo recibe a cambio los pies (Alciato:202-3). Este emblema no tiene mucho que ver con el tema de la obra (poemas extemporáneos de Amberes) pero sí con la marca del impresor del libro, Ioannes Withagius, cuyo nombre se representa en el fondo del grabado. Otra de las imágenes inspiradas en la obra de Alciato (Figura 12) representa a la Fortuna y al Arte en un mismo barco. Se trata del emblema 98 (el Arte ayuda a la Naturaleza) en donde los protagonistas son los dioses Mercurio y Fortuna. Ésta, inestable, se representa con una vela en las manos para indicar que depende su movimiento de la fuerza y dirección del viento. Mercurio, por el contrario, pretende dominar a la Fortuna conduciendo el barco para significar que «el fundamento y estado de los estudios y artes liberales era firme, y los que lo

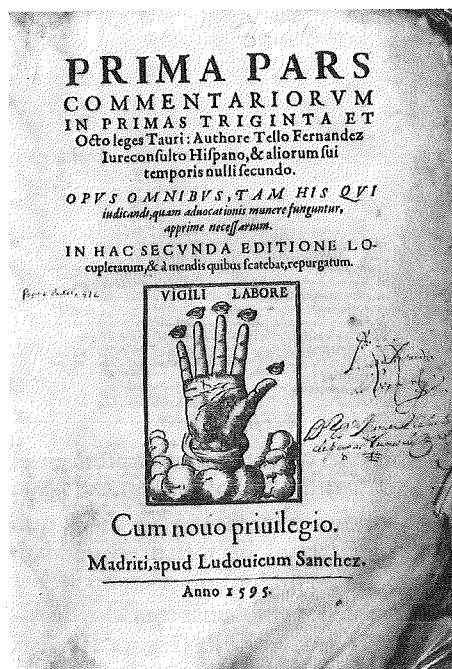


Figura 13

saben y dependen no pueden ser derribados por ningún ímpetu de fortuna» (Alciato 1549:132). El emblema aparece recogido en el libro de Fabricii, en el que se alude a la inestabilidad de la Fortuna, frente a la prudencia y sabiduría del Arte, representado a través del dios Hermes y sus atributos (Fabricii:179).

Una mano con cinco ojos es el tema principal del siguiente grabado (Figura 13). Esta imagen aparece recogida en los *Proverbios Morales* de Pérez de Herrera (1618), con el mote: «Vigile Labore» (con labor vigilante) y el texto: «Argos conviene que seas/ Vigilante peregrino, /para no errar el camino» (Moreno Cuadro:25), en la que se alude a la prudencia que ha de tener el buen monarca en su gobierno y cuya imagen deriva del emblema 16 de Alciato, con el lema: «Que hay que vivir sobriamente y no creer a la ligera».¹⁸ Estos consejos no solamente deben ser aplicados por el rey,

¹⁸ Este emblema aparece representado en la puerta principal de la catedral de Sevilla, con motivo de la canonización de San Fernando, así como en el túmulo de Felipe III, en la Universidad de Salamanca, en el que figura la mano con los ojos, símbolo de la prudencia y vigilancia (Moreno Cuadro:25 y Alciato:47).

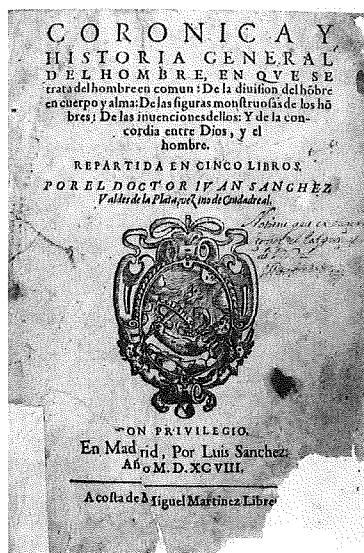


Figura 14

también el impresor del libro (Luis Sánchez), tomando el emblema como marca tipográfica, ha de realizar su trabajo con prudencia y vigilancia.

Lejos ya de la obra de Alciato como modelo emblemático, se encuentra otro grupo de grabados cuya fuente de inspiración es más difícil de precisar y que, en muchos de los casos, resulta desconocida. De las cinco portadas, tres se caracterizan por ser marcas tipográficas. La primera de ellas (Figura 14) presenta el lema «Caelestis origo» (de origen celestial) en donde un brazo humano sostiene una antorcha encendida por los rayos del sol. Sería, por tanto, el ingenio humano que tiene mucho de «luz celestial» (Bernat Vistarini-Cull:79).

Otro de los emblemas representa una grulla que, con una pata levantada, sostiene una piedra mientras pisa una calavera con la otra (Figura 15). De su boca emana una cartela con el lema: «Vigilate» que, según García Vega, simbolizaría la cualidad ensalzada por el impresor Guillermo Droy, que es el de



Figura 15

la vigilancia y la atención por el trabajo bien hecho.¹⁹ El modelo está tomado del emblema 34 de la obra de Nicolaus Reusner.²⁰ Sin embargo la presencia de la calavera, bajo nuestro punto de vista, haría referencia a un significado más espiritual en el que se aludiría a la idea del hombre vigilante y preparado para la muerte. Resulta obvio que el autor de este emblema tomó dicha referencia de las Sagradas Escrituras, tesis que también comparte García Vega que llegando más lejos, asegura estar basado en el fragmento evangélico «Benditos aquellos que están vigilantes cuando llegue su acero» (García Vega:324).

La siguiente portada pertenece a lo que podríamos llamar «Emblemática Parlante», es decir, que el nombre o algún rasgo del autor o mecenas de la obra aparezca reflejado, de un modo u otro, en el emblema. En este caso se trata Alfonso de Torres Turriculano, patrono del colegio de San Isidoro de Madrid, cuyo escudo (Figura 16) está formado por cinco torres con el lema

¹⁹ Este simbolismo está basado en San Isidoro (1951:308-309), capítulo VII, «De las Aves», según defiende García Vega (324).

²⁰ La imagen se acompaña del lema: «Cura sapientia crescit» y del texto: «Sive volat, Palamedis avis, grus, sive quiescit: Arreptum lapidem gestat ubiq pede». (Reusner:95).



Figura 16

«Turris Fortitudines afacie inimicorum» (Torres Fuertes para vencer al enemigo).

El siguiente emblema (Figura 17), formado a partir de un casco militar y un libro, hace alusión a la labor militar y al saber intelectual de Garcilaso de la Vega, autor del libro. La corona de hiedra y laurel que acompaña a la empresa, se corresponde con el principal atributo de los poetas, tal y como lo explica Ripa al describir la alegoría de la Academia (Ripa:56). El libro de Dolce recoge el emblema explicándolo a partir de un texto en donde el yelmo y el libro significan que el sabio, ayudado por las armas, debe ser respetado, convirtiéndolo en «noble, valiente y rico»,²¹ idea que se complementa con el epígrafe que rodea la composición emblemática: «Non Minus Praeclarum Hoc, Quam Illud» (Que no sea menos claro ésto que aquello).

Los dos siguientes grabados responden, en cuanto a su forma, a una estructura diagramática que segmenta el motivo representado a partir de líneas y puntos (Rodríguez de la Flor 234).

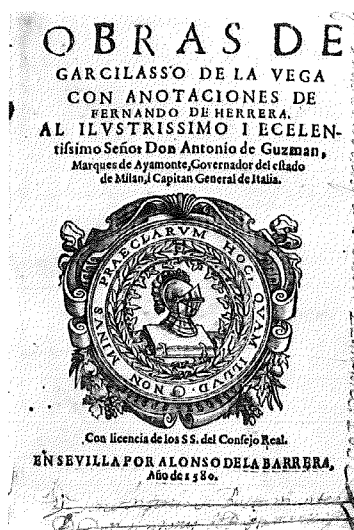


Figura 17

Desde esta perspectiva se debe analizar la portada de la obra de Baltasar Pache-co (Figura 18), en donde la proclamación del Padrenuestro como oración universal de la religión cristiana constituye el tema principal.²²

En la parte superior de la estampa se representa a Cristo sentado, en la cima del monte, enseñando a sus discípulos (arrodillados en torno al Maestro) la verdadera oración: el Padrenuestro. Debajo de éste, Mateo recoge las palabras de Cristo en su Evangelio y así queda confirmada, en la parte superior, la fuente de donde se toma la cita y que se corrobora con el epígrafe escrito en la parte inferior.²³ Entre los discípulos y el evangelista se coloca el escudo franciscano con la cruz y los brazos entrecruzados, símbolo de fraternidad, perteneciente al Padre Mateo de Burgos, Comisario General de la or-

²¹ «Con este Yelmo y Libro ejemplifico que debe ser el Sabio respetado, y mas si es de las armas ayudado, que le hazen noble ser, valiente, y rico. Que el libro, al docto ingenio yo le aplico, y el yelmo, al que es de un animo doctado, que al quinto cielo llega de colmado y assi por Sabio y Fuerte este publico». (Dolce).

²² El Padrenuestro fue considerado como la oración por excelencia que sirve de base para las contemplaciones devotas y peticiones para los siete días de la semana. Resulta de un gran interés la representación iconográfica de esta portada, ya que justifica el intento llevado a cabo, a partir del último tercio del siglo XVI, de terminar con el utilitarismo y la concepción mágica que había adquirido la religiosidad en la época medieval. (Martínez-Burgos:190).

²³ «Vosotros pues orad así: Padre Nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu Nombre; venga tu Reino; hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo. Nuestro pan cotidiano, dánosle hoy; y perdónanos nuestras deudas, así como nosotros hemos perdonado a nuestros deudores, y no nos dejes caer en tentación, más líbranos del mal. Amén, (Mt 6, 9-13). «ex hoc fonte hausit autor» (el autor lo ha sacado de esta cita).

Centorze Discursos
**SOBRE LA ORA-
 CION SACROSANCTA
 DEL PATER NOSTER.**

*Compuestos por el Padre fray Bahthasar Pacheco
 natural de Ledesma, Predicador de la Provincia
 de S. Miguel: y Guardian del Conuento
 de S. Francisco de Cáceres.*

Con quatro Indices copiosísimos.

*Dirigidos al R. Padre fray Matheo de Burgos, Commissario
 General de toda la familia Cismontana de los Frayles
 Menores de Regular Observancia...*



CON PRIVILEGIO.
 EN SALAMANCA,
 En casa de Iuan y Andres Renaut Hermanos.
 M. D. XCIII.

Figura 18

den de San Francisco, a quien va dirigido el libro.

El segundo grabado hace alusión al mundo de la Medicina (Figura 19). En él se representa, dentro de una composición hexagonal, el esquema ideogramático en forma de árbol sobre la genealogía de los médicos. En la parte superior se coloca el anagrama jesuita, IHS (Jesucristo Salvador de los Hom- bres) al que le siguen Lucas, Pantaleón, Basilio, Cosme y Damián.²⁴ Teniendo en cuenta el gran desarrollo que protagoniza el mundo de la medicina en el siglo XVI español, es lógico que empiecen a salir a la luz pública obras de este carácter que en un principio se basaban en los supuestos tradicionales del gale- nismo arabizado bajomedieval.²⁵

A pesar del movimiento renovador



Figura 19

que se produce a mediados del siglo XVI en el mundo de la Medicina Moderna, hay que tener en cuenta que muchos de los emblemas estampados en las portadas de estos nuevos libros están basados en los grabados y representaciones de la Medicina Antigua, como podría ser el caso de esta lámina en la que se alude a la medicina cristiana.

Los textos españoles de los siglos XVI y XVII se enriquecen con emblemas. En el siglo XVI dichos emblemas aparecen en las portadas haciendo referencia al tema de la obra, al autor o al mecenas del libro. Hay que tener en cuenta que se advierte una moda de libros sobre emblemas y empresas durante los siglos XVI y XVII. Esta moda parte de la idea de Ficino sobre los jeroglíficos. Plotino en un intento de acercar al mundo clásico antiguo al nuevo pensamiento cristiano, recogió el sistema de comunicación de jeroglíficos de los egipcios y los trata como fuente de sabiduría. Esta práctica es la que tratan de

²⁴ El anagrama IHS alude a Cristo médico de los médicos curaba a todos (*medicus medicorum sanabat omnes*); Lucas con cuidado curaba a todos (*Lucas cura curabat omnes*); (Pantaleon visita Gatos); Basilio con la enfermedad conoce a todos los débiles (*Basilio morbo cognovit omnes languidos omnes*); Cosmes y Damián cuidaban además de todos (*Cosmes et Damianus operam dabat circa omnes*).

²⁵ La situación cambió radicalmente a partir de los años 40 del siglo XVI gracias a la actividad de un grupo renovador, surgido en la ciudad de Valencia, que logró imponer los principios del llamado «humanismo médico», es decir, el conocimiento directo de las ideas de los clásicos tal y como aparecían en los textos griegos originales y depurados filológicamente, despreciando las «bárbaras» traducciones latinas y medievales y las interpretaciones basadas en ellas, convirtiendo la ciudad de Valencia en el principal centro español del movimiento encabezado por Vesalio, punto de partida en la enseñanza de la anatomía (López Piñero: 429).

resumir los postulados renacentistas. Se editan, a pesar de la fuerte resistencia que, desde Trento, ejercía la Iglesia contra esa costumbre popular y pagana, una cantidad ingente de libros de emblemas enriquecidos con aforismos morales y juegos intelectuales de carácter didáctico que permiten la descripción de las cualidades de los autores, mecenas de las obras, así como del propio personaje o santo sobre el que trata el libro (García Vega:317-8).

Desde este punto de vista, es lógico que la mayor parte de estos emblemas tengan su fuente de inspiración en estas nuevas ediciones simbólicas que surgen en el Renacimiento siendo sus principales modelos las compilaciones y tratados de emblemática de autores como Sambucus, Giovio, Junius, Dolce o Fabricii.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato Andrea. *Emblemas*. Trad. Bernardino Daza. Lyon: Guillielmo Rovillio, 1549.
- Bernat Vistarini, A y Cull, J. T. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- Campa, P. F. «La Génesis del Libro de Emblemas Jesuita», en *Literatura Emblemática Hispánica. I Simposio Internacional*. A Coruña: Universidad de A Coruña. 1996.
- Dolce, L. *El nacimiento y primeras empresas del Conde Orlando*. Valladolid, 1594.
- Esteban Lorente, J. F. *Tratado de Iconografía*. Madrid. 1990.
- Fabricii, P. *Delle allusioni, imprese, et emblemi del signore Principio Fabricii*. Rome, 1588.
- García Vega, B. *El Grabado del Libro Español. Siglos XV-XVI-XVII. (Aportación a su estudio con los fondos de la Biblioteca de Valladolid)*. I, II. Valladolid. 1984.
- Giovio, P. *Dialogo de las Empresas militares, y amorosas*. Lyon. 1562.
- González de Zárate, J.M.^a. *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*. Madrid. 1987.
- Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, Madrid: BAC. 1951.
- Kilian, C. *Viridarium moralis philosophiae, per fabulas animalibus*. Cologne, 1594.
- López Piñero, J.M. «Los libros médicos impresos en la Valencia del siglo XVI», en V.V.A.A.: *Varia Bibliographica*. Homenaje a Simón Díaz. Zaragoza. 1998.
- Martínez-Burgos García, P. *Ídolos e Imágenes. La Controversia del Arte Religioso en el siglo XVI español*. Valladolid. 1990.
- Matilla, J. M. *La Estampa en el Libro Barroco*. Vitoria-Gasteiz/Madrid. 1991.
- Moreno Cuadro, F. «La visión emblemática del gobernante virtuoso», en *Goya, 187-192*, Madrid, (1985,1986).
- Mosquera Cobián, M. «La Emblemática», en *Imagen de la Muerte en los inicios de la Europa Moderna. Speculum Humanae Vitae*. Santiago de Compostela. 1997.
- Réau, L. *Iconografía del arte cristiano*. I, II, III, vol. I, II, III, IV, V. Barcelona. 1996.
- Reusner, N. *Emblemata partim ethica, et physica: partim verò historica*. Frankfurt am Main, 1581.
- Ripa, C. *Iconología*. I. Madrid. 1996.
- Rodríguez, E. «La idea de representación en el Barroco español: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del actor», en *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*. Vitoria-Gasteiz. 1990.
- Rodríguez de la Flor, F. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid. 1995.
- Sebastián, S. *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid. 1995.

EL ATRIO DEL TABERNÁCULO DE DIOS, UN EJEMPLO
DE TEATRO DE LA MEMORIA EN
LA RHETORICA CHRISTIANA DE DIEGO VALADÉS

César Chaparro Gómez
Universidad de Extremadura

Estas líneas pretenden, en un primer acercamiento, analizar un *locus mnemotécnico* propuesto por Diego Valadés en su *Rhetorica christiana* como medio de retención en la memoria de los nombres, autores y contenidos de los libros que componen las Sagradas Escrituras. Es la consecuencia práctica de la introducción en su *Retórica* de un tratamiento especial y hasta desorbitado de la memoria artificial, que se desarrolla siguiendo la teoría tradicional *per locos et imagines*. Conviene, como es lógico, antes de abordar un tema tan específico y complejo, proporcionar unas pautas generales de reflexión sobre el personaje, su obra y las coordenadas espaciotemporales en las que se desarrolló su actividad catequética y retórica. Tales referencias, incluso las que tienen que ver con la vida del personaje, se ciñen evidentemente al ámbito específico de estas líneas, la utilización del ars de la memoria para la predicación y el aprendizaje de la doctrina cristiana entre los habitantes del México precolombino.

De Diego Valadés y de su obra se sa-

bía muy poco hasta hace unos años y lo poco que se sabía se movía en el vaivén caprichoso de los prejuicios interesados y de las valoraciones apriorísticas. Ya tuvimos ocasión de dejar constancia de ello hace unos meses en el transcurso del III Congreso Internacional que sobre Humanismo y Tradición Clásica se celebró en la primavera de 2000 en la ciudad turolense de Alcañiz.¹ También advertíamos en aquella ocasión que dos eran los obstáculos esenciales con los que nos podíamos topar a la hora de una lectura y análisis certeros de la obra valadesiana. Uno es de carácter instrumental, la índole de la única traducción castellana que hay de su *Retórica cristiana*; a tal efecto, hemos de decir que cuanto más nos adentramos en la obra de Valadés, más corroboramos la pésima impresión que nos causó la lectura por vez primera de dicha traducción;² otro, de un alcance mayor, es la descontextualización que se produce en el enjuiciamiento de la obra de Diego Valadés, no prestándose atención a su finalidad e intenciones, al tiempo y al lugar

¹Nos remitimos a la contribución que hicimos en aquella ocasión, titulada «Diego Valadés: ¿el primer rétor de la Nueva España?». En ella aportábamos testimonios tan contrapuestos que daba la impresión de que se enjuiciaban personajes diferentes. Una valoración negativa merecía la obra de Valadés a Félix Herrero Salgado («El libro de Fray Diego Valadés está escrito en latín duro y estilo farragoso, un puro ladrillo [sic...]») y a Antonio Martí («parece imposible escribir no menos de 380 páginas tan llenas de palabrería, sin nervio ni preocupación por ahondar en la ciencia que expone»). Claro que en la orilla opuesta no faltaban alabanzas desmesuradas y juicios entusiastas sobre nuestro personaje, como el de Mauricio Beuchot («un tratado de Retórica, muy amplio y bien estructurado») o el del jesuita mejicano P. Esteban J. Palomera («Las páginas de la Retórica cristiana encierran un elocuente mensaje humanista de México a Europa en el siglo XVI en los albores de nuestra nacionalidad. Ese mensaje sigue vivo en esas páginas, las cuales revelan indiscutiblemente las dimensiones culturales de su autor y descubren sus profundas raíces mexicanas, renacentistas y cristianas»).

de su composición, al oficio de predicador y educador que tiene nuestro personaje. En este sentido, me parecen sumamente acertadas las consideraciones de M. López Muñoz, al afirmar: «El mayor problema que existe en el estudio de la teorización retórica neolatina es que se olvidan los tratadistas modernos de tomar en consideración un hecho fundamental. No hay teoría sin *praxis*, conque debe acercarse uno a aquélla partiendo de ésta... De aquí la necesidad de profundizar en la investigación de la configuración de la teoría retórica del siglo XVI, no tanto atendiendo a los textos neolatinos dedicados a la retórica general, cuanto revisando la producción destinada a la formación de predicadores, tanto en el ámbito de la Reforma como en el de la Contrarreforma» (López Muñoz 2000:131-132). Y habría que añadir: y en el ámbito de la teorización retórica surgida del descubrimiento de nuevos pueblos, que han de ser incorporados a la Cristiandad.³ Tal es el caso de Diego Valadés y de su *Retórica cristiana*. Pero empecemos por analizar algunos rasgos de su vida y de su obra.

1. SU PERSONA : ENTRE EL NUEVO Y EL VIEJO MUNDO

a) La eficacia de la adaptación

Los magníficos y actualizados estu-

dios de Isaac Vázquez Janeiro (principalmente Vázquez Janeiro 1988) han puesto sobre el tapete los datos biográficos de Diego Valadés y el grado de certeza o credibilidad con el que debemos recibirlos. No vamos, pues, a pasar revista uno a uno a los distintos momentos de su vida; tan sólo vamos a reseñar aquellos que con seguridad nos servirán para enmarcar su actividad misionera en general y retórica en particular, es decir, los que tienen que ver con el objeto de estas líneas.

Así como parece demostrarse el origen español y peninsular de Diego Valadés, del mismo modo la hipótesis más aceptable es que marchara a Nueva España en los años de infancia y que allí viviese hasta su viaje a la vieja Europa (aproximadamente treinta años, entre 1541 y 1571, según su propio testimonio). El, por tanto, se sintió siempre un habitante más de aquellas tierras recién descubiertas, ya que creció entre sus habitantes en alguna hacienda de Tlaxcala (*eius terrae sim fere alumnus*); entre ellos se formó en las escuelas de Pedro de Gante, en las que aprendió de todo (*discunt omnia*); allí cursó los estudios superiores teniendo como maestro, entre otros, a Juan Focher; entre ellos tomó los hábitos de los Hermanos Menores de San Francisco y a su enseñanza se dedicó en los colegios franciscanos de México;

² Nos referimos a la traducción que acompaña a la edición dirigida por E. Palomera (Valadés 1989). Hemos visto corroborada recientemente nuestra opinión en un amplio y documentado artículo (Díaz Cíntora 1996:126). Sus últimas palabras son: «Su desdicha empieza con la mala impresión de su *Retórica cristiana*, continúa con su cese como procurador, con la aparente prohibición o pérdida de su *Historia*, con el olvido que lo envuelve en sus últimos años, con el silencio después de su muerte, y no parece sino culminar, *sera numinum vindicta*, con esta terrible traducción, que en tantísimos lugares nos lo presenta como el fraile descuidado, incoherente, ignorante y tonto que él ciertamente no fue en modo alguno». En este sentido, pues, hay que advertir a quienes utilizan como referencia la traducción, sin atender al texto latino.

³ A esto se refieren las palabras de R. de la Flor (1995:316-322): «En un sentido menos especulativo, es decir, en el orden mismo de lo que son los planteamientos prácticos de la Iglesia en relación a la extensión de la palabra de Dios por el orbe, sucede que se hace preciso –sobre todo después de la ampliación exorbitante del mundo conocido a partir de comienzos del siglo XVI–, llevar la palabra de Cristo a un conjunto fantásticamente diversificado de hombres; hombres para los que la entera constitución y peso de esa palabra sagrada (que entretanto ha pasado por los códigos que le han impuesto las lenguas semíticas, luego por los propios de las lenguas clásicas, para terminar en la exégesis profunda que conoce a través de su retraducción a los sistemas romances) nada dice ... Las nuevas Órdenes religiosas reformadas nacen por y para esta vocación o ministerio de la palabra en el seno de otra lengua extraña. Esa vocación misionera estimula un dispositivo de especialistas entrenados en las técnicas de la palabra, entre las que serán primeras las de carácter fundamentalmente retórico, aquellas que trabajan la obtención de los efectos suasorios»

allí aprendió las lenguas náhuatl, tarasca y otomí y, también allí, entre los indómitos indios chichimecas, rodeado de calamidades y peligros, ejerció según su testimonio, el apostolado. Conoció, pues, las formas de expresión y transmisión de conocimientos de aquellos pueblos y la importancia que la imagen visual y la pintura tenía entre ellos (conoció su praxis, en este sentido) y participó igualmente en la puesta en práctica y difusión del método de enseñanza de la doctrina cristiana adoptado por los Hermanos franciscanos, basado en auténticos instrumentos audiovisuales. Ampliemos por un momento estas dos últimas apreciaciones, por la importancia que van a tener en la exacta comprensión de los propósitos de Diego Valadés y en su grado de aculturación a la hora de confeccionar la *Retórica cristiana*.

Al carecer de escritura fonética (como muy bien ha señalado López-Baralt 1988:95-99), la gran mayoría de las culturas nativas amerindias se vio forzada a confiar la transmisión de su saber a un método que ponía en juego la participación activa y combinada de los distintos sentidos, en especial el de la vista. En concreto, las etnografías tempranas para el valle de México describen la transmisión de la tradición oral por los *tlamatinime* o sabios en los centros de educación superior (*calmecac*), donde el libro de pinturas jugaba el papel principal. La imagen servía como auxiliar mnemotécnico para la conservación de la memoria colectiva: a medida que el maestro apuntaba a las pinturas del libro abierto, los alumnos cantaban con él las historias y cantares estereotipados, aprendiendo así su tradición.

El proceso de la memorización formal del saber oral de los antiguos mexicanos ha sido ampliamente descrito, entre otros, por Ángel Garibay, por lo que no nos vamos a detener demasiado en su descripción. La metáfora empleada por la

poesía náhuatl para significar escritura, conocimiento y cultura en general —*in tli-lli, in tlapalli* («la tinta negra y roja»)— es índice del grado en que estaban hermanados los conceptos de palabra e imagen en el México antiguo. El indio precolombino debía recurrir a largos textos de la tradición oral consignados en su memoria después de riguroso aprendizaje, que eran suscitados por las imágenes que desfilaban ante sus ojos. El arte de los manuscritos pintados (que incluía distintos tipos de códices: rituales o calendáricos, históricos, genealógicos, cartográficos, etnográficos, económicos) sobrevivió a la conquista y se mantuvo vivo, con el concurso y ayuda de los franciscanos, hasta el siglo XVII. El propio Diego Valadés, como otros muchos cronistas y estudiosos, descubrirá con cierto asombro que esos calendarios indígenas eran igualmente parte del arte de la memoria y ejemplos de la memoria artificial que él había estudiado con empeño en las fuentes europeas. Hasta él mismo construyó una especie de alfabeto de «palabras» con imágenes indígenas, sacadas de sus símbolos.

Diego Valadés, a la par que conoció y vivió la realidad descrita, supo igualmente y participó de la respuesta que a dicha realidad dio la Orden franciscana a la que pertenecía. Esto afirma el *Códice franciscano*: «Algunos Religiosos han tenido la costumbre de enseñar la doctrina á los indios y predicársela por pinturas, conforme al uso que ellos antiguamente tenían y tienen, que por falta de letras, de que carecían, comunicaban y trataban y daban á entender todas las cosas que querían por pinturas, las cuales les servían de libros, y lo mismo hacen al día de hoy, aunque no con la curiosidad que solían. Téngolo por cosa muy acertada y provechosa para con esta gente, porque hemos visto por experiencia, que adonde así se les ha predicado la doctrina cristiana por pinturas tienen los indios de aquellos

pueblos más entendidas las cosas de nuestra santa fe católica y están más arraigados en ella» (testimonio tomado de Cortés Castellanos 1987:70).⁴

Se trata no simplemente de un método visual, sino audiovisual en sentido estricto, pues a la contemplación de la imagen acompañaba invariablemente su explicación hecha por el misionero mismo o por medio del intérprete. Los logros obtenidos gracias a este método fueron excelentes, dada su adaptación al sistema de enseñanza precolombino, a la eficacia que encierra en sí mismo y a la preferencia de los destinatarios de este procedimiento: *Habita est haec methodus peridonea ob laetum successum in animarum conuersione subsequutum* (Valadés 1989:95).

Por otra parte, los franciscanos estaban convencidos con justicia de que utilizaban el método audiovisual, no como algo ajeno, sino como algo propio, como algo de lo que se consideraban inventores⁵ (Valadés 1989:95): *Vnde aeternam laudem meruerunt eius inuenti auctores. Quem honorem quotquot ex D. Francisci societate in nouo docendi modo primi desudauimus iure nostro vendicamus*. Tanta importancia dieron a este método de enseñanza que lo consideraron no como un invento cualquiera, sino «*praeter caetera elegans est et memorabile*», y que frente al reclamo de su pater-

nidad de parte de los misioneros no franciscanos, juzgaron necesario registrarlo como descubrimiento suyo ante el Consejo de Indias (*Eaque de re ad collegium Adsectorum Indicarum prouinciarum missum est...*), como lo muestra además gráficamente Valadés en el grabado 24 («Dios creador, redentor y remunerador») que recoge las etapas bíblicas de la creación del universo desde los ángeles, el hombre y los diversos animales hasta los vegetales (algunos netamente americanos) y en el que se hallan, en el margen izquierdo hasta cinco sellos de dicho Consejo, que se asemejan, por cierto, al reverso de las primeras acuñaciones hechas en México, conocidas como monedas de Carlos y Juana (Cortés Castellanos 1987:58).

Los primeros misioneros de México emplearon este método bajo diferentes formas: los lienzos, las estampas y los catecismos pictográficos, cuya descripción y análisis excedería la aceptable extensión de estas líneas.⁶

B) LA VUELTA A LA VIEJA EUROPA

Entre los años 1571 y 1572 Diego Valadés, con la experiencia y vivencias descritas, abandonó las Indias y se trasladó a la vieja Europa. Visitó París, editó en Sevilla el *Itinerarium catholicum* de Fr. Juan Focher, fue elegido Comisario ge-

4 En términos parecidos se expresa el propio Valadés: Per imagines itaque locis impressas in locatorum deuenimus cognitionem: quibus adiuta memoria rite exoluit officium. Hinc uiri religiosi in sacris concionibus quas apud Indigetes habent, ad instillandum illis perfectius et manifestius doctrinam diuinam: utuntur inauditis et stupendis figuris... (Valadés 1989:95).

5 Los franciscanos se consideraban sus inventores, no en el sentido de haber sido los primeros en utilizarlo para transmitir la enseñanza religiosa (cosa que anteriormente hacían los tlamatimime con todo tipo de enseñanza), sino en el de haber iniciado en México la transmisión de la enseñanza religiosa cristiana mediante este método.

6 En cuanto a los lienzos, aunque ninguno nos ha llegado, no hay duda de que los misioneros de las tres órdenes mendicantes los utilizaron desde el comienzo hasta fines del siglo XVI. Los franciscanos se valieron de ellos, como demuestra Valadés en sus grabados, en los que se ve a un misionero desde el púlpito señalando con la vara uno de los lienzos; también los dominicos echaron mano de este método, especialmente fray Gonzalo Lucero, tan famoso como Testera entre los franciscanos; incluso los agustinos, que tuvieron el valor no sólo de utilizar este método para iniciar a los destinatarios en el conocimiento de las Sagradas Escrituras, sino también para impulsarlos a la vida ascética y mística, «en las porterías de los conventos tenían lienzos pintados para que tocasen con los ojos lo que intentaban imprimirles en el alma». En cuanto a las estampas destacó un franciscano llamado Juan Bautista, que escribió la obra titulada *Hieroglyphicos* de la conversión, donde por estampas y figuras se enseña a los Naturales el desseo que deben tener al Cielo y entre los pequeños catecismos pictográficos, libros en miniatura, tomitos o diminutos catecismos tenemos que aludir necesariamente al de Fray Pedro de Gante que Diego Valadés tan bien conoció y difundió (Cortés Castellanos 1987, 57-62). Pedro de Gante parece a todas luces el religioso que operó en el terreno del libro esa conjunción extraña entre la doctrina cristiana y los sistemas de representación conocidos por los indios. Consta que fundó en la década de 1520 una escuela para el aprendizaje (y tal vez la producción) de esas cartillas jeroglíficas o catecismos visuales, siendo su discípulo más aventajado Diego Valadés.

neral *in curia* de la familia ultramontana de la Orden franciscana y depuesto de dicho cargo por exigencia del rey español Felipe II; el Papa Gregorio XIII lo amparó y bajo su protección publicó en Perugia su *Rhetorica christiana*. Poco después fue nombrado por el mismo Papa miembro de la Comisión pontificia para rebatir la *Historia Ecclesiastica* o *Centurias Magdeburgenses* de los protestantes. Al parecer ya no se movió de Roma hasta su muerte.

El ambiente en el que vive Diego Valadés en los años de su estancia en el Viejo Mundo está marcado, en lo que a la temática de este artículo se refiere, por los ecos de la celebración del Concilio de Trento (1545-1563), por la publicación de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola (Roma, 1548) y por el auge de la Emblemática, tras la publicación del *Emblematum liber* (1531), colaboración entre el poeta Alciato y el pintor Breuil. Nos fijaremos principalmente en los dos primeros aspectos, ya que el último es suficientemente conocido.

El Concilio de Trento, que definió la posición de la Iglesia católica ante la revuelta protestante, decretó la legitimidad y conveniencia del uso de las imágenes para la propagación de la fe. Su sesión xxv, que trata entre otros temas de la invocación, veneración y reliquias de los santos, dictó la política oficial de la Iglesia sobre el problema de la imaginaria religiosa. El pasaje establece el vínculo entre el sentido de la vista y el conocimiento a través de la emoción: se trata, pues, de la promulgación oficial del arte de la memoria como instrumento de proselitismo católico.⁷ La sesión se celebró en diciembre de 1564. Sin duda fue

una medida influida por la publicación de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola (Roma, 1548). Después de la celebración del Concilio, el libro de Molanus *De picturibus et imaginibus sacris* (1570) estableció las reglas de la nueva iconografía cristiana. Y en 1567 un jesuita —el padre Romano— tradujo a imágenes las disposiciones de Trento, publicando en Roma un Catecismo con 67 figuras titulado *Dottrina Christiana nella quale si contengono le principali misteri della nostra fede rappresentati con figure per instruttione degl'idioti et di quelli che non sanno leggere. Conforme a quello che ordina il sacro Conc. Trid. Nella sess. xxv*.

Trento y Loyola son responsables en gran parte, por tanto, de la restauración del prestigio de la imagen como fuente de conocimiento en los albores de la Edad moderna. La renuencia medieval a confiar en la vista tuvo motivos ascéticos: los ojos —guía del tacto— están inexorablemente ligados al deseo de la carne. Pero S. Ignacio subvierte la razón ascética y crea el imperio de la imagen, unidad constitutiva de la meditación. La influencia del *Ad Herennium* en los *Ejercicios espirituales* es evidente. La imaginación visual que rige la consideración de los tópicos cristianos (los diez mandamientos, los siete pecados, los tres poderes del alma, etc) se basa en lo que S. Ignacio llama *composición viendo el lugar*, el espacio material —o *topos*— funda el recuerdo.

El arte de la memoria que subyace en la política tridentina es, entonces, uno de los factores esenciales detrás de buena parte del despliegue artístico del barroco, con sus ceremonias monumentales, sus representaciones teatrales, artes plásticas y literatura ilustrada, etc. Como foco im-

⁷ Estas son algunas de las afirmaciones contenidas en el Decreto pertinente: «Declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios y de otros santos...no porque se crea que hay en ellas divinidad...como hacían en otro tiempo los gentiles, que ponían su esperanza en los ídolos, sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas...Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de fe...Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe, enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese ésta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras».

portante de la Contrarreforma europea, España habría de llevar la política de comunicación visual tridentina a Indias, convirtiéndola en poderoso instrumento de catequización. Allí se uniría a experiencias semejantes formuladas por las Órdenes mendicantes en años anteriores y de las que, como hemos visto, es paradigma el método franciscano que Diego Valadés expuso y difundió en su *Retórica cristiana* (López-Baralt 1988:122-125).

Interesantísimo resulta en este sentido el paralelismo que propone A. Prosperi (580-581) entre la pretensión de Valadés con su *Retórica cristiana* y la que representa con su catecismo el jesuita Gian Battista Eliano (el padre Romano mencionado) en el uso de las imágenes como instrumento de la predicación. Uno desde las Indias, el otro desde la Vieja Europa confluyen en una misma experiencia.⁸

A ello habría que añadir, como hemos dicho más arriba, el nacimiento y desarrollo de la Emblemática, en cuyo florecimiento influyeron las más diversas teorías y corrientes. Dentro de una concepción contrarreformista, el emblema tenía

como fin hacer asequibles a todos (incluso los analfabetos y los niños) las verdades éticas y religiosas. Y además de enseñar, el emblema se convirtió en técnica de persuasión: instrumento de proselitismo que pone en práctica el *utile dulci* horaciano.⁹

Con estas pinceladas a trazos gruesos de la situación a una y otra orilla del Océano, se puede enjuiciar con mayor propiedad el proyecto de Valadés y su finalidad, a la hora de elaborar un manual de enseñanza de la doctrina cristiana, que terminará titulando, siguiendo la obediencia franciscana, *Retórica cristiana*. A las fuentes que convergen en la teoría de la expresión en el siglo XVI (neoplatonismo, hermetismo, el *ut pictura poesis* horaciano, el arte de la memoria, la escolástica y la política tridentina) Valadés añade el modo específico de comunicación ideográfico del pueblo precolombino, en una amalgama entre normas clásicas de tradiciones europeas dispersas y ejemplos recientes y novedosos que hacen de su obra un manual de difícil encuadre retórico.¹⁰

⁸ En estas líneas se resume el parangón propuesto, que necesitaría sin duda un mayor comentario: «Fu molto significativo, in questo senso, quel che accadde al francescano Diego Valadés: dopo una lunga attività missionaria in America, negli anni settanta del Cinquecento Valadés si recò prima in Spagna poi in Italia, dove elaborò un progetto di istituzione centralizzata per la formazione a Roma di missionari. Si tratta di un episodio importante sulla strada che conduce alla nascita della congregazione romana di «propaganda fidei» e al collegio urbaniano, proprio per l'identità eccezionale del personaggio: Valadés era nato e cresciuto in quelle Indie occidentali che dovevano essere evangelizzate. Dunque, ben lungi dall'essere un rappresentante di una concezione metropolitana e accentrata dell'acculturazione, egli portava a Roma la voce genuina di quei neofiti americani che riempivano del loro entusiasmo di convertiti le strutture e gli strumenti elaborati dal cristianesimo europeo. Entrato nell'ordine franciscano, aveva sperimentato un metodo di predicazione per gli indios basato sull'uso delle immagini come strumento per superare le barriere linguistiche. Come un altro neofita, l'ebreo egiziano Gian Battista Eliano (alias Romano) Valadés era così entusiasta della predicazione per mezzo delle immagini da costruire sull'esperienza americana un vero e proprio manuale per predicatori europei: erano le immagini che potevano offrire lo strumento per comunicare con una popolazione di illiterati o di parlanti altra lingua. Sulle culture originarie dei due neofiti, si erano impressi i caratteri degli ordini ai quali appartenevano: se il gesuita Eliano propose il libro come strumento di conquista religiosa, il francescano Valadés propose modelli di predica appassionata, canti devoti, momenti di esame collettivo di coscienza. Invece il manuale di Valadés passò quasi inosservato: non fu stampato a Roma, come il suo autore avrebbe desiderato, ma a Perugia, dove Valadés fu esiliato perché caduto in disgrazia del re di Spagna Filippo II» (Prosperi 1996:580-581).

⁹ Ello se manifiesta abiertamente en los manuales ilustrados para príncipes, en los que se entrelazan literatura emblemática, arte de la memoria y enseñanza de la moral y doctrina cristianas. Es paradigmático el texto de Saavedra Fajardo en la dedicatoria de su obra más famosa: «Propongo a vuestra alteza la *Idea de un príncipe político-cristiano*, representada con el buril y la pluma para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de vuestra alteza en la ciencia del reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosas» (López-Baralt 1988:127).

¹⁰ Otro ejemplo significativo de esta convergencia lo constituye la *Nueva crónica y buen gobierno*, de Poma de Ayala. La *Nueva crónica* asimila, sin llegar a explicitarlo nunca, los códigos de representación mnemotécnica, con sus imágenes impactantes y a tiempo enigmáticas; la condensación de sus escenas, el carácter global de «teatro de la vida colonial» que el conjunto de grabados asume, nos asegura de la permeabilidad de la materia a lo que son los sistemas o tecnologías de origen retórico (R. de la Flor 1995:318 ss.).

2. SU OBRA : DE LA PRAXIS A LA TEORÍA

a) Claves interpretativas de su *Rethorica christiana*.

Nos proponemos en estas líneas apuntar de manera casi telegráfica algunas de las claves interpretativas de la obra de Valadés, para llegar a una correcta lectura y comprensión de lo que en ella se recoge. En la intervención mencionada en el inicio de estas líneas (a la que me remito) y después del análisis de las dos piezas programáticas de su *Rethorica christiana*, la dedicatoria al papa Gregorio XIII y el prefacio (Valadés 1989:8-35), formulábamos algunas claves interpretativas de la misma, que a continuación resumimos.¹¹

Diego Valadés confiesa, en primer lugar, que la obra se denomina *Rethorica christiana* por obediencia debida a sus superiores (*propter obedientiam habitam a superioribus meis*), frente a su opinión y a la de doctos varones que hubieran preferido, de acuerdo con el contenido de la misma, la denominación de *Summa summarum scientiarum omnium*. Nos encontramos, pues, con la paradoja de un título que no responde con exactitud al contenido y estructura de la obra, admitien-

do el propio autor que lo que elabora es algo diferente de un manual de Retórica al uso.¹²

La realización de la *Rethorica christiana* está unida a la voluntad del Papa Gregorio XIII, a quien se la dedica por dos razones, según su confesión: de una parte, por el rango que ocupa el pontífice en la pirámide del apostolado (*summi Apostolatus Monarchiam*) y de otra, por el vínculo general que impone la regla franciscana y que une a los Hermanos menores, de los que Diego Valadés se confiesa *omnium minimus*, con el sucesor de Pedro, a quien por otra parte agradece *e faucibus Orci eripere*, en una clara alusión al provocado cese como Procurador General y a la expulsión de Roma. Esto ha inducido una finalidad «política» de la Retórica, de afianzamiento del Papado en el proyecto misional de las Indias, frente al poder regio español.¹³

Los destinatarios de la obra son tanto los ingenios más como los menos dotados o doctos, incluso quienes *reipublicae prae-futuri sunt*. No se limitan, por ello, al círculo de predicadores (*viam quandam Christianis oratoribus ad literas sacras aperire*), sino que los constituyen todos los que se dedican al cultivo de la Sagrada Teología, ya

¹¹ Algunas de estas claves interpretativas son denominadas «desplazamientos» por Linda Báez y Fernando R. de la Flor en su artículo «Retórica y conquista» (en prensa) que han tenido la gentileza de enviarme. En él se afirma: «Esta retórica (la de Valadés) mestiza y transculturada es el resultado de múltiples exilios y desplazamientos de los lugares comunes de emanación de los discursos, tanto como del corsé formalista que garantiza la propiedad de los discursos técnicos».

¹² Resulta difícil acuñar una definición de la obra de Valadés. En este sentido se manifiestan los autores citados en la nota anterior: «Podemos hablar de un último desplazamiento efectuado en el texto de Valadés, el que le lleva de ser o parecer una retórica, hacia otro género encubierto o inexpresso —hasta disimulado, diríamos— género para el que no tenemos tal vez todavía una denominación precisa. Se trata de los términos de una «descripción moral en lo contingente y variable» (para emplear la terminología del *Código de Ovando*)».

¹³ Este es uno de los aspectos más estudiados de la *Retórica cristiana* de Valadés. El texto valadesiano se sitúa en un momento clave de la nueva comprensión por parte del Papado del «espacio de misión» como un argumento apologético y propagandístico de cara a Europa. En efecto, ese universalismo del que hace gala la obra de Valadés es utilizado en el contexto de la controversia con los reformados como instrumento de la retórica romana, que utiliza el progreso apostólico en tierras extrañas como arma publicitaria. El texto de Diego Valadés es, en cierta medida, el resultado fehaciente del nuevo peso específico que el contorno de Roma va a prestar a una conquista y evangelización hasta ese momento escapada de sus manos y entregada a una dirección española carente ciertamente de ecumenismo y demasiado orientada por los intereses concretos de la monarquía nacional. La Retórica, en suma, sirve al nuevo espíritu del Papa Gregorio XIII, que trata de organizar una congregación cardenalicia que trate en exclusiva los asuntos *ad conversionem infidelium* (posteriormente de *propaganda fide*), como un intento de socavar la autoridad de las potencias coloniales. Esa es al parecer, según Linda Báez y Fernando R. de la Flor, la misión de Valadés en el mundo franciscano: elaborar un proyecto de institución centralizada para la formación de misioneros en Roma. Así su *Rethorica christiana* sería una pieza de estrategia política, un monumento textual pedagógico para esos nuevos misioneros, sometidos tan sólo al designio de la Iglesia de Roma (Prosperi 1996:551 ss.).

sea públicamente en la Iglesia y en las escuelas, o en privado en sus casas (*Sacrae Theologiae studiosis, et publice in Ecclesia uidelicet, ac scholis, et priuatim domi*). En este sentido, la finalidad de la obra es doble: la pública de la predicación y la privada de la meditación; la Retórica sirve para «aprender» las técnicas retóricas y para «nutrirse» del «alimento y bebida» (*tritium...aquam*) necesarios para una vida, moral y místicamente cristianas.

El contenido de la *Retórica cristiana* de Valadés es una amalgama de temas retóricos, teológicos, escriturísticos, jurídicos e históricos. Nuestro autor quiere tomar como hilo vertebrador los temas retóricos, introduciendo entre estos los restantes contenidos, pero no lo hace con el carácter de *excursus*, sino de piezas esenciales en su estructura, principalmente las que se refieren a los saberes escriturístico y teológico. De esa manera la verdadera *inuentio* de su Retórica está constituida preferentemente por las Sagradas Escrituras, que es la auténtica y única *sapientiae fons* para el predicador y de la que se exponen sus tres sentidos: literal, moral y místico.¹⁴ Ellos, los Libros Sagrados y la pietas que de ellos dimana sobrepasan a las demás ciencias y conocimientos humanos, porque *in ea (sacra scriptura) non voces solae quomodo in scientiis humana industria inuentis, sed et res ipsae significant*. A ello hay que añadir, en un segundo plano, los comentarios de los Santos Padres y teólogos.¹⁵

La finalidad perseguida en la obra (*huius operis scopus erit, ut voces Dei simus, organa diuinae bonitatis, et tubae Christi*) se alcanzará mediante *totam memoriae artificialis artem tam diu ab omnibus concupitam*,

cuyo tratamiento constituirá una de las notas características del libro de Valadés, siempre auxiliado el predicador por la ayuda del Espíritu Santo (*qui est uerus magister*). Como se ve, la referencia hecha por nuestro autor al cultivo de la memoria artificial ocupa lugar de privilegio en el prefacio al lector, indicación sin duda de la importancia que se le quiere dar. Diego Valadés, en comparación con el tratamiento dado por otros autores coetáneos, devuelve a la memoria al lugar de dónde la sacaron los rétores humanistas, dándole la importancia esencial que le prestaron los escolásticos. Estas palabras del prefacio son corroboradas y ampliadas a lo largo de toda la obra valadesiana, como veremos más adelante.

En el contexto de la importancia concedida al *ars memorativa* pone Valadés la utilización de los *rerum Indicarum exempla* (el capítulo vigésimo séptimo se titula *Indorum exemplis artificialis memoria probatur*), que además de servir de placer, demuestran en la práctica los *initia / progressus / usus* de la Retórica, como en ningún otro lugar y espacio. Se destaca con la inclusión de estos capítulos la dimensión «mestiza» o amalgamadora de distintas teorías y hasta «propagandística» de la realidades del Nuevo Mundo, hasta el punto de que han circulado en la tradición posterior como pieza aparte, en la llamada *Crónica indiana* de Diego Valadés. Igualmente, suponen una especial atención no sólo a los emisores sino también a los receptores del mensaje, que aunque iletrados e ignorantes tenían un código mnemotécnico de transmisión de conocimientos.¹⁶

Diego Valadés echa mano, en este

¹⁴ Teóricamente la división que hace Valadés es otra: *duo sunt diuinae Scripturae sensus Literalis siue historicus et Mysticus*. Sin embargo, a continuación, de cada uno de esos sentidos hace nuevas divisiones; al primero lo divide en «propio» y «metafórico» y al segundo en «alegórico», «tropológico» o «moral» y «anagógico» (Valadés 1989:336-340).

¹⁵ Es significativa en este sentido la vinculación y dependencia de Diego Valadés con respecto a Raimundo Lulio, tanto más cuanto que la silencia por completo. Echa mano del testimonio de Santos Padres (Jerónimo, Agustín, Isidoro, Gregorio Magno, etc.), de teólogos medievales (Tomás de Aquino, Alberto Magno, Escoto, entre otros), de autores contemporáneos (Luis de Granada, Arias Montano, etc.). No cita, sin embargo, al filósofo y teólogo franciscano mallorquín, del que toma nada más y nada menos que lo referido a los nueve sujetos o materias (tópicos o términos) de la Retórica (Beuchot 1996:18-30).

mismo contexto, de *stemmata* o *tabulas*, dibujos, grabados e ilustraciones, cuya finalidad esencial es la fácil memorización visual de las mismas, en una clara alusión a los que no saben leer o sienten fatiga al hacerlo (De la Maza 1945:35-41). En la utilización de *imágenes*, adivina Diego Valadés un método sumamente apto en la conversión de las almas por la idiosincrasia de los indios (*Nam ut sunt homines illiterati, obliuiosi, ac nouitatis picturaeque studiosi, ita ars annuntiandi verbi diuini usque adeo fructuosa et pellex fuit: ut absoluta concione, ipsi figuras illas sibi explicatas inter se conferrent*). En nuestro autor los signos ideográficos conviven con sistemas de enseñanzas y memorización más complejos, como sin duda son todos aquellos que tienen su origen en las visiones imaginativas, en la *compositio per locos et imágenes*.

Estas son, tan sólo apuntadas, algunas de las claves interpretativas de la *Retórica* valadesiana,¹⁷ obra escrita al final de la década de los setenta, cuando el proceso colonizador de las nuevas tierras, tras los años de las disputas teológicas, entraba en una nueva fase en la «lógica de la dominación» como instrumento de *propaganda fide* de cara a la vieja Europa a la que quiere comunicar algo muy querido a las tradiciones evangelizadoras de la Orden franciscana: la vigencia de una promesa utópica de conversión de los

pueblos por la sola fuerza persuasiva de la religión cristiana.

b) La importancia de la memoria artificial.

Un simple repaso a las múltiples alusiones que, desde el mismo prefacio, hace Diego Valadés a la memoria artificial a lo largo de su obra nos hace caer en la cuenta, cosa que han hecho ya estudiosos del Arte de la memoria como R. Taylor (1987) y Gómez Alonso (1997), en la importancia que nuestro rétor concede a este apartado. A ello hay que añadir un dato meramente cuantitativo: Valadés dedica a la consideración de la *inuentio* dos capítulos, uno a la *dispositio*, otro a la *elocutio*, tres a la *pronuntiatio* y seis a la *memoria*, uno de los cuales es el más extenso del libro.

Ya nos formulábamos en su momento la pregunta de dónde le vendría a Diego Valadés el interés por la memoria artificial, en comparación con el escaso o nulo interés que despertó el tema entre los seguidores de la tradición retórica española más inmediata (Nebrija, Vives, el Brocense y el propio Fray Luis de Granada, para quien la memoria «depende más de la naturaleza que del arte»). En aquel momento, siguiendo las reflexiones de Carmen J. Alejos-Grau (1994), la hipótesis apuntada hacía referencia al carácter de instrumento didáctico básico que tenía la misma. Hoy

¹⁶ Este dato, junto al del tratamiento desigual del tema de la memoria artificial, hace de la *Retórica* de Valadés una obra singular en el concierto de las retóricas eclesiásticas de la época, cuyo paradigma es, sin duda, la obra de Fray Luis de Granada. El texto de Valadés se diferencia de los demás en el énfasis que se hace en todo lo que afecta al espacio receptor, un espacio de escucha propiamente indígena que empieza a ser tenido en cuenta dentro de las estrategias discursivas del proceso evangelizador. Se trata de introducir en la técnica retórica, demasiado preocupada por la instancia emanadora del discurso, la dimensión pragmática de la escucha. Incluso hay algo más: no se trata tan sólo de atender a las peculiaridades del grupo receptor, sino de trasladar una imagen (¿manipulada?) del mismo al lugar preciso de emisión de discursos, con la esperanza de prefigurar nuevas estrategias. En este sentido, no pueden ya ser vistas las referencias a los indígenas que pueblan el texto valadesiano como manifestación extravagante de un pintoresquismo más o menos local o como una dimensión más del trabajo educativo de los misioneros.

¹⁷ Otros aspectos hermenéuticos destacables en la obra valadesiana son: 1) la proveniencia «mestiza» de Diego Valadés, entendiendo por «mestizo» un hombre formado en el «otro» mundo, lo que proporciona a su *Retórica* una complejidad mayor que produce a su vez un constante enfrentamiento entre una cultura local y el orden aristotélico y en general clásico que reina en la obra; 2) la elección del latín como lengua de expresión; ello puede interpretarse o bien para sortear el castellano, lengua con connotaciones imperialistas, eligiendo así la lengua de la iglesia universal, o bien para dirigirse a un grupo selecto y especializado de hombres a quienes informar en el nuevo espíritu de la evangelización; 3) la publicación en Perugia y no en Roma, hecho que puede inscribirse en el juego de tensiones que se puso de manifiesto entre la organización imperialista española y la dirección espiritual de la conquista que para sí empezó a reclamarse desde Roma y desde las Congregaciones que en ella residían.

estamos en condiciones de afirmar que el tratamiento tan extenso y nuclear que nuestro rétor concede a la memoria artificial tiene una motivación más compleja, que tiene que ver con la justificación y aprobación del método ensayado por la Orden franciscana para la evangelización y catequesis de los habitantes de la Nueva España, que no es otro que el uso de las imágenes en el sentido y modo explicados en anteriores líneas ¿Dónde podría tener cabida lógica y formal dicha justificación? Tan sólo en un apartado o tratado sobre la memoria artificial, que se basa en la construcción *per locos et imagines*. De ahí, el sentido y razón de ser de ese anómalo tratamiento.¹⁸ A la par, en el desarrollo de esa temática se encontrará inevitablemente con el manejo de las imágenes por parte de los pueblos indígenas, de ahí que los *exempla* a ellos referidos se inserten igualmente en los capítulos sobre la

memoria artificial, ya que en estos —al igual que en los ejemplos de la retórica clásica— se observan la bondad y utilidad de dicho método.

En la elaboración de los capítulos sobre la memoria, Diego Valadés echa mano de las tradicionales consideraciones que sobre el tema hacen Cicerón y Quintiliano,¹⁹ Tomás de Aquino y Alberto Magno; en alguna ocasión, cita a Pedro de Rávena (*Phoenix siue artificiosa memoria*) y a Jacobo Publicio (*Oratoriae artis epitome*).²⁰ Sin embargo, la fuente más directa del *ars memorativa* de Valadés es, según hemos podido comprobar, el *Congestorium artificiosae memoriae* de Juan Romberch, a quien sigue al pie de la letra, aunque sin citarle (en una utilización parecida a la que hace, como hemos visto, de Raimundo Lulio al tratar de los sujetos o materias de las que se toman las afirmaciones y refutaciones). Es más, en alguna ocasión, Valadés cambia (consciente o inconscientemente) la re-

¹⁸ Siguiendo este análisis, encontramos a su vez explicación al título del tratado de Valadés (*Rethorica* en vez de *Summa*), ya que únicamente en una obra sobre la Retórica, sobre su contenido y operaciones, tiene cabida el tratamiento de la memoria y en el análisis de ésta un largo *excursus* sobre las técnicas de la memoria artificial. No es extraño, por tanto, que los responsables de la Orden franciscana obligasen a nuestro fraile a cambiar el título de su obra, para así adecuarla a la consecución de uno de los fines perseguidos: la aprobación y reconocimiento del método audiovisual, utilizado en la catequesis por los franciscanos, por parte del Consejo de Indias.

¹⁹ En el análisis del arte de la memoria nos han sido muy útiles los trabajos de Luis Merino, de la Universidad de Extremadura, en los que se vuelven a plantear críticamente las tesis, ya clásicas, de F. Yates y otros especialistas en esta materia y de los que se da parcial cuenta en la bibliografía de este trabajo.

²⁰ R. Taylor (1987:50-51)) introduce la cuestión del dónde pudo obtener Diego Valadés sus conocimientos sobre el arte de la memoria. Hoy podemos afirmar que así como los conocimientos sobre dibujos, grabados y lienzos los pudo adquirir del magisterio de los frailes franceses y flamencos que llegaron a Nueva España (especialmente Pedro de Gante y Jacobo de Testera), de igual manera las enrevesadas técnicas del *ars memorativa* pudieron ser aprendidas por Valadés en Italia, país en el que —como afirma Taylor— el arte de la memoria era muy conocido, sobre todo entre los monjes mendicantes.

²¹ Sin embargo, bien está aducir un ejemplo significativo en el que se pueda apreciar algo de lo afirmado:

Ita et nos inpraesentia loca accipimus propria vel particularia: illa quibus immediate rem imaginatam inscribimus: qualia sunt, ut dictum est superius, parietes, fenestrae, columnae, in celulis, cenaculis domorum arte mechanica comparatarum vel arbores, plantae, petrae. Animalia, leo capra et id genus alia in vallibus, fluminibus, montibus hortis et pascuis captae dum rem visibilem tractamus. Aut si in visa disquirimus naturalia loca, scilicet, in caelo, et Hyerarchias et in his angelicos Choros et in illis beatorum sedes: ut hic patriarchae: ibi prophetae: Apostoli, Martires, Confessores, Virgines, Innocentes, Viduae, coniugati situantur accipimus. In quibus imaginamur Ianuarum parietum et reliquorum quae nouimus differentias ad cuiuslibet status pertinentes: et obid huiusmodi loca continentia siue fictitia muncupari possunt... (Valadés 1989, 242).

Ita et nos inpraesentiarum accipimus locos proprios siue particulares: illos quibus immediate rem imaginatam inscribimus: quales sunt parietes fenestre columnae in cameris est uariis cenaculis domorum: arte mechanica comparatarum vel arbores plante petre. Animalia leo capra et id genus alia in vallibus fluminibus montibus hortis et pascuis capte dum rem visibilem tractamus. Aut si inuisa disquirimus naturalia loca scilicet in celo et Hyerarchias et in his angelicos choros et in illis beatorum sedes: ut hic Patriarche: ibi prophete Apostoli Martyres Confessores Virgines: Innocentes Vidue Coniugati situantur accipimus. In quibus imaginamur differentias Ianuarum parietum et reliquorum quae nouimus ad cuiuslibet status pertinere et ob id huiusmodi loca poterunt contentitia siue fictitia muncupari... (Romberch 1533, 17v).

No podemos, evidentemente, comentar exhaustivamente las variantes de ambos textos; sin embargo, fijemos la atención en *inpraesentia* / *inpraesentiarum*, *celulis* / *cameris* *est uariis*, *comparatarum* / *comparatum*, *continentia* / *contentitia*, tratando de explicarlas en el texto valadesiano como «malas» lecturas del *Congestorium* de Romberch.

dación del texto de Romberch, al no lograr descifrar sus abreviaturas o leer erróneamente los términos que presentan alguna dificultad. En otro momento trataremos este interesante aspecto, cosa que de hacerla ahora excedería con mucho la prudente extensión de estas líneas.²¹

La aportación teórica de Diego Valadés al *ars memoratiua* no es muy novedosa y peca de cierta falta de orden y lógica, tendiendo en algunas ocasiones a ser excesivamente prolija; sí resulta ingeniosa, en cambio, la aplicación mnemotécnica a las Sagradas Escrituras, como veremos más adelante, al igual que son interesantes sus aportaciones al tema de la memoria artificial por los ejemplos que aporta sobre las experiencias que tanto él como otros miembros de la Orden franciscana tuvieron con los indígenas. Abarca los capítulos XXIV al XXIX de la segunda parte de su tratado, de los que vamos a dar a grandes rasgos su contenido.

El primero de dichos apartados lleva por título *De memoria scientiarum thesauro*. En él se define la memoria (dentro de una definición tradicionalmente aceptada) como *firma animi, rerum et uerborum et dispositionis perceptio*, en clara referencia sensorial e indicando el pensamiento sobre la espacialidad de las ideas; es además el custodio de las restantes partes de la retórica. Interesante resulta en este apartado la diferencia que nuestro autor establece entre la memoria como operación retórica y la reminiscencia o capacidad para la activación de los mecanismos propios de la recordación. El capítulo siguiente (*De duobus memoriae generibus*) aborda las dos clases de memoria, natural y artificial, ésta última

auxiliar de la primera. La memoria artificial, fruto del trabajo y del estudio, está compuesta de lugares e imágenes (*constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus et amplificatur ratione doctrinae*). A esta última va a prestar Valadés especial atención considerando que refuerza a la natural más que con la teoría («arte»), con la ejercitación y la percepción, o sea, usando lugares e imágenes. En estos lugares, en la construcción de estos espacios vacíos que a su vez es donde se deben situar las imágenes, se detiene Valadés de forma minuciosa, ejemplificando sobre sus diferentes posibilidades.

El capítulo siguiente, XXVI, es una sinopsis de lo anteriormente dicho y contiene poco que sea nuevo. A continuación, expone en el capítulo XXVII (*Indorum exemplis artificialis memoria probatur*), que en sana lógica debería ser el último como culminación de todo lo escrito sobre la memoria, el empleo por los indios de figuras y representaciones como método de comunicación entre ellos; en este aspecto serían semejantes a los egipcios que también poseían un lenguaje figurativo similar, mediante los jeroglíficos. En el transcurso de su exposición Valadés realiza de manera casi imperceptible una transición de imágenes mentales a imágenes reales,²² procedentes ambas de una fuente común, el mundo físico. Tales figuras o imágenes no eran exclusivamente de carácter simbólico; servían igualmente de recursos para ayudar a la memoria y como tales las utilizaban los indios en su administración y comercio. Es más, hasta con ellas ocultaban sus secretos, sin la necesidad de recurrir a la escritura.

²² Gómez Alonso (1997:84-85) intuye en este aspecto una división de la memoria artificial. La «intelectiva» o interior (producto de la imaginación, a partir de las percepciones sensibles) relacionada tanto con res como con uerba, y la «figurativa» o externa, que sólo estaría en el ámbito de la res: es la que utilizaban los indios con dibujos y pinturas. La primera está formada por lugares que contienen imágenes tanto de cosas como de palabras: es un esquema mental, perfectamente compartimentado y ordenado; la segunda, presentada por Valadés como novedosa y más perdurable, es muy apta para la predicación y evangelización de los indios, ya que, además de servir como medio de comunicación entre los indios y sus predicadores, sirve para mantener día tras día la memoria de los pensamientos que se han querido expresar, en unos lugares concretos (templos, casas) y en unas imágenes palpables (lienzos, grabados): estaría al servicio de la *utilitas*, así como de la memoria natural.

Posteriormente, en el capítulo XXVIII (*De modo excolendae memoriae*), entre múltiples digresiones de la más diversa índole, Valadés procede a la distinción de diversos tipos de *loci*: «comunes» y «propios» o «particulares»; «reales» y «ficticios» o «imaginarios»; «grandes», «mayores» y «máximos». En medio de esta retahíla de clasificaciones y ejemplos, anuncia Valadés el ejemplo que nos ocupa en estas líneas: *Quum infra latior memoriae intituendus sit tractatus, ubi de sacrae scripturae collo-catione agendum est*. Termina el apartado con una anotación *quot modis verborum imagines finguntur* (enumera algunas maneras de formar imágenes de las palabras como *sono vocis, forma, literarum vel syllabarum combinatione, aetimologia*, etc.). En el capítulo XXIX (*De modo eligendi loca*) Valadés realiza algunas reflexiones sobre el modo de elegir los lugares: hay que conocer el número de los mismos, que no debe ser muy corto; hay que tener en consideración que los lugares universales contengan los particulares; que los lugares sean conocidos, puestos en orden, a poca distancia unos de otros y relacionados entre sí. Todo ello lo ejemplifica Valadés

con el locus objeto de nuestra atención en estas líneas (*Volo totam ipsam sacram scripturam generice collocare, occasione capta illius quod Deus in Tabernaculi constructione praecepit dicens...*), a cuyo análisis pasamos inmediatamente.

3. UN EJEMPLO DE LOCUS MNEMOTÉCNICO: EL ATRIO DEL TABERNÁCULO DE DIOS

Después de reiterar, según hemos visto, muchos de los preceptos básicos del Arte de la memoria, Diego Valadés pasa a proporcionar una demostración concreta del *ars memorativa* (Taylor 1987:46). Explica cómo el patio o atrio del Tabernáculo de Moisés, según está descrito en el capítulo vigésimo séptimo del Libro del Éxodo (27,9-18), sirve de locus mnemotécnico para recordar todos los libros de la Biblia —en la versión Vulgata— y sus respectivos contenidos y autores.²³ El ejemplo que construye Valadés es anunciado ya en el prefacio de la obra, a la hora de dividir el contenido de la misma y constantemente aducido por nuestro autor a lo largo del tratado, sin duda porque sería

²³ El texto que proporciona Valadés (1989:256), indicando por nuestra parte entre paréntesis las lecturas diferentes de la versión Vulgata de la Biblia, es el siguiente: *Facies et atrium tabernaculi, in cuius Australi plaga contra meridiem erunt tentoria de bysso retorta, centum cubitos unum latus tenebit in longitudine. Et columnas 20 cum basibus totidem aeneis, quae capita cum caelaturis suis habebunt argentea. Similiter et in latere Aquilonis per longum eius (erunt) tentoria centum cubitorum, columnae viginti et bases aeneae eiusdem numeri, et capita earum cum caelaturis suis argentea. In latitudine vero Atrii quae (quod) respicit ad occidentem erunt tentoria per 50 cubitos et columnae centum (decem) basesque totidem. In ea quoque Atrii latitudine quae respicit ad orientem, 50 cubiti erunt, in quibus 15 cubitorum tentoria lateri uno deputabuntur, columnaeque tres et bases totidem, et in latere altero erunt tentoria cubitos obtinentia 15 columnae tres et bases totidem. In introitu vero atrii fiet tentorium cubitorum 20 ex hyacintho et purpura, cocoque bis tincto et bysso retorta, opere plumarii, columnas habebit 4 cum basibus totidem. Omnes columnae atrii per circuitum vestitae erunt argenteis laminis, capitibus argenteis et basibus aeneis. In longitudine occupabit atrium cubitos 100. In latitudine 50. altitudo 5 cubitorum erit.* («Harás para la morada un atrio. Del lado del mediodía tendrá el atrio cortinas de lino torzal en una extensión de cien codos a lo largo del lado, y veinte columnas con sus basas de bronce. Los corchetes de las columnas y sus anillos serán de plata. Lo mismo en el lado del norte, tendrá cortinas en un largo de cien codos, y veinte columnas con sus veinte basas de bronce. Los corchetes de las columnas y sus anillos serán de plata. Del lado del occidente tendrá cortinas a lo largo de cincuenta codos, y diez columnas con sus diez basas. Del lado de oriente tendrá también cincuenta codos, y en él habrá cortinas, a lo largo de quince codos desde un extremo y quince desde el otro, con tres columnas y tres basas en una parte y tres columnas y tres basas en la otra. Para la entrada del atrio habrá un velo de veinte codos, de lino torzal en púrpura violeta, púrpura escarlata y carmesí, entretejido en tejido plumario, que colgará de cuatro columnas con sus cuatro basas. Todas las columnas que cierran el atrio tendrán corchetes de plata y basas de bronce. Será el atrio de cien codos de largo, cincuenta de ancho de ambos lados y cinco de alto, de lino torzal y basas de bronce»).

No hay, como puede verse, diferencias importantes (más parecen errores involuntarios) entre el texto de Valadés y el de la *Vulgata*. No acertamos a entender, sin embargo, el comentario que hace R. Taylor (1987, 70) a este pasaje: «Es de notar que Fray Diego en esta evocación del patio mosaico utiliza el tiempo futuro del indicativo para subrayar su carácter imaginario». En realidad, Valadés utiliza el tiempo que aparece en el pasaje bíblico, al tratarse de un mandato de Yahvé a Moisés. Quizás lo que quiso notar Taylor es que existe otra descripción del atrio (Ex. 38, 9-20), ésta en tiempo pasado, porque se trata de la ejecución de lo ordenado por Dios.

interpretado por él como algo novedoso y en cierta medida original: *Secundum Rhetorices totam uim, definitionem, diuisionem et partes succincta tractatione absoluit, cui anacephalaeosin, siue recapitulationem quandam totius sacrae scripturae, qua omnia illa quae in sacris contineatur libris, breui possint comprehendere memoria non minus artificio se quam curiose in Tabernaculi modum variis suffulti columnis in quibus pretiosorum lapidum, de quibus naturales omnes, quotquot hactenus scripserunt et multorum aliorum in nostris repertorum Indiis, ipsis ignotis, diuersitates, colores proprietates ac aliquorum Orbis principum distincti Emblematis adiecimus, quorum nomina et significationes breuiter in finem usque distulimus* (Valadés, 1989:30).²⁴

Según el relato del Éxodo y la explicación de Valadés, el patio o atrio en cuestión tenía sesenta columnas, dispuestas en forma rectangular de proporción dupla, de manera que una hilera de diez columnas miraba hacia el levante y otra al poniente, y las dos restantes, de veinte columnas cada una, miraban al norte y al sur. El número de columnas es relacionado, en un cómputo artificioso, con los nombres de los autores de las páginas sagradas (*Generice columnae istae erant 60, quia tot sunt sacrae paginae scriptores, computando tamen eos secundum numerum librorum quos composuerint, vel secundum diuersas materias quas scripserunt*).

Para realizar su propósito, Diego Valadés divide los libros bíblicos en cuatro grupos: *legalia*, *historialia*, *sapientialia* y *prophetalia*. Cada uno de esos grupos o categorías corresponde a un lado del referido rectángulo de columnas. De acuerdo con esta ordenación, los libros de la Ley están dispuestos de manera que miran al este, los libros históricos hacia el sur, los sapienciales hacia el oeste y los proféticos hacia el norte.

No intentamos a continuación hacer un análisis exhaustivo del *locus* propuesto por Valadés; tan sólo pretendemos aportar un botón de muestra en su *modus operandi* al inicio de su larga y compleja «edificación» mnemotécnica. Nos ceñiremos para ello a una de las hileras cortas de diez columnas, en concreto la que mira hacia el oriente y que corresponde a los libros de la Ley. Estos son, según Valadés, el Pentateuco y los Evangelios que se pueden recordar por la frase mnemónica GELNVDEV, es decir, Génesis, Éxodo, Levítico, Números, Deuteronomio y los Evangelios (Valadés 1989:258 ss.). En la descripción de esta hilera, según el texto del Éxodo, se menciona que consistía en tres columnas a un lado, tres al otro, mientras que las cuatro restantes en el centro correspondían a la entrada del atrio. Resulta evidente, pues, que la función de las columnas en el relato de Diego Valadés es la de servir de lugares memorísticos. Al mismo tiempo, siguiendo el criterio teórico apuntado antes por el propio Valadés, como era menester diferenciarlos cuidadosamente para evitar cualquier confusión, hizo que cada una de las columnas fuera labrada de una piedra preciosa o semi-preciosa distinta.

Diego Valadés comienza con las tres columnas situadas a la izquierda de la entrada. La primera era de jaspe (*prima nostri atrii iaspidea columna Genesim ac in ea Deum sedentem collocabimus*). La *imago* depositada, según esto, en el primer *locus* consistiría en Dios Padre, sentado, entregando la Ley a Moisés. Resulta evidente que el propósito de esta imagen es la de recordarnos el primero de los que llama *legalia* o libros de la Ley, es decir, el Génesis. Pero sucede que el mismo *locus* está también envuelto en este proceso mnemotécnico, puesto que como Vala-

²⁴ Se trata de un texto muy importante, ya que en él se resumen los elementos esenciales del ejemplo (en redonda): *in Tabernaculi modum variis suffulti columnis in quibus pretiosorum lapidum*. Las referencias, por otra parte, a este ejemplo son muchas a lo largo de la *Retórica*, antes y después de su plasmación concreta. Por ejemplo, en la parte tercera puede leerse: *Cum satis superque in secunda huius operis parte actum sit de Rhetorices partibus ac de Memoria eiusque usu ac collocatione, ut copiose in totius sacrae scripturae collocatione exemplificandum est...* (Valadés, 1989:302).

dés comenta, en el Apocalipsis de San Juan (4, 2-3), el que está sentado en el trono (Dios) es semejante a la piedra de jaspe (*Et ecce sedes posita erat in caelo, et supra sedem sedens. Et qui sedebat similis erat aspectui lapidis iaspidis...*). Pero hay algo más. El jaspe, según informa Valadés, incorpora nada menos que veintisiete matices de verde y una gran variedad de otros colores (*cuius praecipuus color licet sit viridis 27 specierum et colorum diuersitatem intermixtam habet*). Esta variedad le sirve a Valadés para recordar la inmensa variedad de cosas que Dios en la creación produjo de la nada por sólo el poder de su palabra. Nuestro autor pasa luego a enumerar los principales acontecimientos que figuran en el Génesis: primero se produjo la creación del mundo y de todas las cosas que hay en él, culminando en la creación del hombre, a quien le fueron dados ciertos preceptos por el mismo Dios; luego sobrevino el diluvio universal y el arca de Noé; estos acontecimientos fueron seguidos por la confusión de lenguas, la dispersión de todas las razas por la tierra y la elección del pueblo de Dios; en último lugar acaeció el paso del pueblo elegido (el de Israel) a Egipto.

La segunda columna era de zafiro y su imagen consistía en un querube con un ancla en la mano. Estos son los signos memorísticos pertenecientes al libro del Éxodo. Termina esta sección con un relato de su contenido, análogo al del Génesis. La tercera y última columna de este lado estaba labrada de calcedonia. Su *imago* era un altar en alusión al Levítico, puesto que los levitas eran la tribu a la que Dios había encomendado todas las funciones sacerdotales del pueblo de Israel.

A continuación, Diego Valadés pasa a la consideración del segundo grupo de columnas, situado a la derecha de la entrada. La primera de éstas era de amatista (*quia bonus est et maximi valoris et efficacitae*) y su correspondiente imagen un serafín con un pliegue en el que había una re-

presentación del número 8, conducente a recordar las ocho divisiones del pueblo de Israel. Estos signos los adjudica Valadés al libro de los Números. El Deuteronomio tenía una columna de nefrítico, piedra preciosa de la que afirma *ex noua Hispania, hoc est, de nostris Indis occidentilibus defertur y su imagen consistía en trunum in quo tentorium*.

Al llegar a este punto, Valadés se encontró con la primera de las dificultades numéricas (de las muchas que «solucionará» posteriormente), ya que sólo contaba con cinco libros, los cinco del Pentateuco, mientras que las columnas eran seis. Solventó el problema asignando la última columna a San Jerónimo, a quien representa como coronado de una diadema de ónice arábigo (*in cuius Diadema Onychinus Arabicus erit*). Justifica la presencia de este santo aquí alegando que, como traductor y comentarista, San Jerónimo compendia y completa el Pentateuco y los Evangelios.

Las cuatro columnas de la entrada, dada su importancia, las reserva nuestro autor a los «cronistas» de la Nueva Buena: los evangelistas Mateo, Marcos, Lucas y Juan. Sus piedras preciosas fueron el diamante, el rubí, el topacio y la esmeralda. Sus imágenes, como no podía ser de otra manera, son los atributos apocalípticos que tradicionalmente les acompañan, o sea, la bestia con cara de hombre, el león, el becerro y el águila. Ahora bien, en el caso de San Jerónimo y los cuatro evangelistas las piedras preciosas no pertenecen a las columnas (en ningún sitio especifica Valadés de qué piedra están hechas las columnas que corresponden a estos cinco libros y personajes). Han sido trasladadas de los *loci* a las *imagines*; en el caso de los evangelistas no son éstos los que las llevan puestas, como ocurre con la figura de San Jerónimo, sino sus respectivos atributos (*cuius signum erit leo habeatque coronam rubino seu carbunculo ornatam...*, al hablar de San Marcos). Posiblemente

nuestro autor consideró que con estos adornos las imágenes se transformarían mejor en las *imagines agentes* del *Ad Herennium*. El desarrollo del contenido de cada evangelio es presentado por Valadés de diferente manera: en forma de *arbor* (el caso de San Mateo), en forma de *gradus* (peldaños que ascienden hasta un trono) en el caso de San Marcos, etc.²⁵

Estas cuatro últimas columnas completan la hilera de diez columnas orientada hacia el este. Es interesante observar que en esta parte Valadés colocó una imagen memorativa, que abarcaba toda la hilera, consistente en un ángel ostentando una divisa (*regulam directivam*) en la que se representaban cinco vías que confluían en una, acompañada de la inscripción: *Arcta est via quae ducit ad vitam* (Mat. 7,14); dicha figura podía ser sustituida, según Valadés, por la de un hombre con un yugo al cuello.

Este es, en resumen y a grandes trazos, el método adoptado por Diego Valadés para erigir su atrio mosaico memorístico. A pesar de que evidentemente no reviste la importancia que, dentro de este género, tiene para nosotros el *Theatro* del italiano Giulio Camillo, el intento de nuestro autor de crear otro conjunto arquitectónico, encaminado también a ayudar a la memoria, no carece de interés. Sin embargo hay que subrayar que, aunque esta larga demostración de cómo recordar los libros de la Biblia y su contenido parece haber sido una invención del propio Diego Valadés, una vez más muy pocos de los preceptos que suministra para fortalecer la memoria por medios artificiales son originales. Proviene, como hemos dicho, de una heterogénea variedad de fuentes que se remontan a la Antigüedad clásica, muchas de las cuales menciona expresamente en el texto.

Una vez descritos los elementos esenciales en los que se basa Valadés para

la construcción de este *locus* memorístico, conviene hacer unos comentarios generales sobre el mismo. En primer lugar, hay que decir que su contenido, acorde con la importancia que se le da al texto bíblico en la *Retórica* valadesiana, afecta o tiene que ver con la *inuentio* escriturística, que es el núcleo esencial o fuente de los conocimientos del predicador y del cristiano en general; está sacado de la misma Biblia y ahí radica uno de los problemas que arrastra el ejemplo: que se trata de un *locus* concreto que existió en su momento, pero que en el instante en el que Valadés escribe, ya no existe; es un *locus* ficticio o imaginario, de ahí que carezca enteramente de ilustraciones. Es un edificio mental, labrado en el cerebro de acuerdo con las reglas de los antiguos, repleto de *loci* e *imagines*. Conforme deambulamos en la imaginación a su alrededor, cosechando cada imagen de su lugar asignado, se nos pone en posesión del modo de recordar en su debido orden todos los libros de la Biblia, junto con un resumen del contenido de cada uno.

Sin embargo, al tratarse, como hemos dicho, de un *locus* concreto y definido detalladamente en la descripción bíblica, su estructura no se puede cambiar o «adecuar» (so pena de que se desvirtúe la realidad escriturística), en concreto el número de las columnas que forman el perímetro del atrio (*locus maior*) y que constituyen los *loci magni* del andamiaje mnemotécnico. Consecuentemente, Valadés tenía que instalar en las sesenta columnas los nombres y contenidos de los libros sagrados. Y ahí, en la relación entre el número de columnas y el número de libros sagrados, le vino a Diego Valadés la primera y esencial dificultad. Porque, así como el número de columnas no podía ampliarse o reducirse, de igual manera el número de los libros sagrados estaba fijado de antemano en el canon bíblico

²⁵ La utilización de *arbores* y *gradus* es de clara influencia luliana; la dependencia de Valadés respecto a Lulio ha sido puesta de manifiesto en otros aspectos por M. Beuchot (1996:18-30).

(cuestión muy importante en el seno de la Iglesia) desde la primera tradición patristica hasta el decreto sobre las Escrituras canónicas, aprobado en la sesión IV del Concilio tridentino.²⁶ Y desde luego, no eran sesenta ni estaban divididos en cuatro grandes grupos, tal y como hace Diego Valadés en su descripción.

El resultado es que el *locus* fabricado por nuestro autor está plagado de inexactitudes, errores y artificios, necesarios sin embargo para que las dos realidades que se dan cita en el ejemplo se ensamblen adecuadamente. Con esta perspectiva hay que enjuiciar algunos de los «desajustes» que se producen en el texto valadesiano con respecto a la doctrina común de la Iglesia:

-La mezcla de los libros y autores vetero y neotestamentarios (y en éstos, de sus diferentes *ordines*, como el *euangelicus* y el *apostolicus* al tratarse del Nuevo Testamento), cosa que no se observa en ninguna relación del canon escriturístico, en el que se establece una clara diferenciación entre ambos Testamentos.

-El establecimiento de cuatro grandes grupos de libros sagrados (*legalia*, *historialia*, *sapientialia* y *prophetalia*), para adecuarlos a los cuatro lados del atrio, reparto novedoso en comparación con las divisiones que aparecen a lo largo de la historia del canon bíblico. Así, la tradición patristica más generalizada proporciona para el Antiguo Testamento tres *ordines* (*legis*, *prophetarum* y *hagiographorum*) y para el Nuevo dos (*euangelicus* y *apostolicus*).²⁷ El Concilio de Trento, por otra parte, se limita a dar la lista de los libros canónicos sin hacer ninguna división de los mismos.

-La introducción en la relación de los libros denominados *legalia* de la figura de San Jerónimo, autor de la versión *vulgata* de la Biblia y comentarista de los libros bíblicos, a fin de completar la cifra de diez (columnas).

-La inclusión en la lista de los libros denominados *historialia* de dos volúmenes considerados apócrifos (3º y 4º de Esdras), para formar la cifra de veinte (columnas).

-La repetición del autor y libro de los Salmos en las listas de libros *sapientialia* y *prophe-*

talia para llegar a la cifra de diez y veinte respectivamente.

-El salto de la quinta a la séptima columna en la relación de los libros llamados *prophetalia* sin ningún tipo de explicación, con lo que se consigue la cifra de veinte (columnas).

Como puede apreciarse en estos ejemplos, el marco memorístico elegido y configurado por Diego Valadés no es, desde la ortodoxia cristiana, el más adecuado para la memorización de los libros sagrados, prueba de que a nuestro autor le interesaba más la *inuentio* que la *dispositio* en este aspecto. Tampoco, desde el punto de vista técnico, el *locus* está bien elaborado, debido sin duda al necesario ensamblaje de dos realidades numéricamente concretas, que surgieron y se desarrollaron separadas en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, hemos de afirmar en el haber de Diego Valadés que la elección hecha de un patio o atrio como marco memorístico supuso una adecuación y acercamiento importantes a la sensibilidad y realidad indígenas, que él tan bien conocía. Trataremos de demostrarlo en las reflexiones siguientes.

La evangelización de América planeó, entre otras muchas novedades, la necesidad de encontrar espacios para el culto que se adecuaran a la forma de sentir del hombre de estas tierras. La tradición prehispánica mostraba, en general, que el americano había preferido los espacios abiertos. Es interesante ver que, en sitios dispares y con climas diferentes, el aborigen vivió mucho al aire libre, en contacto con la naturaleza y viendo directamente en ella la mano de la divinidad. Las expresiones fueron muchas, pero esta idea de vincular lo sagrado con los lugares abiertos parece haber estado siempre presente.

²⁶ Hemos cotejado los textos de algunos autores cristianos que resultan decisivos en la fijación del Canon escriturístico: San Jerónimo (*Praef. in lib. Sam. et Mal.* = ML 28, 593-604); San Isidoro (*Etym.* VI, 1 = ed. Casquero-Oroz, 566); Rabano Mauro (*De uniu.* 5, 1 = ML 111, 105).

²⁷ Es contradictorio el testimonio de Isidoro de Sevilla. En sus Etimologías da para el Antiguo Testamento tres ordines; sin embargo en su *De ecclesiasticis officiis* divide los libros veterotestamentarios en: de la Ley, históricos, proféticos y en verso.

Las maneras de relacionarse con la divinidad, y hasta la misma manera de sentir su presencia, variaban mucho entre uno y otro pueblo. Para los andinos el ser supremo estaba en las montañas, y allí debía rendírsele culto. Para los mayas y aztecas —cada uno con sus particularidades— también la oración y el sacrificio se hacían en partes elevadas, pero fabricadas por el hombre. Los pueblos selváticos periamazonicos privilegiaban claros en el bosque y ciertos árboles significativos. Hubo quienes preferían ríos o lagunas. Pero, dentro de las modalidades particulares, se notó prácticamente en todos los pueblos el uso de los espacios abiertos para realizar los ritos familiares y, sobre todo, colectivos.²⁸

Así pues, los misioneros se encontraron con una realidad vital bastante diferente de la sustentada en Europa, donde la oración principal —la misa— así como la mayoría de las celebraciones tenían lugar en sitios cerrados. Lo mismo podía decirse de la catequesis y hasta de la reunión informal de los fieles. No cabría en la mente del aborigen la idea de adoración en sitio cubierto y cerrado; más bien relacionaría estos lugares con la vida diaria, la vivienda, el depósito, y no

podría ponerse en actitud orante dentro de ellos. Tampoco tenía experiencia en grandes espacios cubiertos, lo que le generaba temor. Fue así menester encontrar la manera de lograr la disposición de ánimo para la catequesis y para la liturgia a través de nuevas formas de diseño. Lógicamente no se partía de cero, ni se plasmaron los proyectos adecuados de un día para otro, ni los feligreses reaccionaron siempre igual. Las tradiciones europeas, a veces muy antiguas, y las de origen americano se fueron combinando logrando nuevas formas inéditas, algunas de las cuales fueron variando también con el tiempo (Viñuales 1992:70-75). Una de esas formas lo constituyó el atrio, especie de plaza religiosa, unida directamente al templo y normalmente más elevada que la parte cívica.²⁹

El patio o atrio se nos presenta, según Kobayashi (2000:190), como la novedad más asombrosa en el conjunto arquitectónico religioso de Nueva España sin verdadero paralelismo alguno en España ni en el resto de Europa. Era un elemento sintetizado, bajo condiciones peculiares del país, de modelos antiguos para dar satisfacción a las demandas nue-

²⁸ Ejemplos clásicos de lo dicho son :Teotihuacan en México, los santuarios incas de la zona de Quenco en el Cusco y los marangatuha de los guaraníes. Cada uno de ellos tiene muy distintas características, pero todos tienen en común la apertura y la visión directa del sitio circundante.

²⁹ Un ejemplo muy conocido de estos patios o atrios era el de San Francisco de México, descrito muy gráficamente por un testigo así : «cuadrangular, más largo que ancho, cercado por todas partes de paredes altas de piedra, éntrese en él por dos puertas, la una que mira al septentrión y la otra al occidente, a cada una de las cuales responde otra de la iglesia principal del monasterio. Al derredor de las paredes va rodeado de altos y copiosos árboles. En el medio está levantada una cruz de madera, tan alta que de fuera de la ciudad se ve de tres a cuatro leguas. A la mano izquierda, por la puerta del septentrión, tiene una capilla que se llama San José, a la que se sube por dos gradas; es muy grande y está fundada sobre muchas columnas que hacen siete naves...».

³⁰ Se trata del grabado o lámina, en el que se dibuja «el modelo de lo que los frailes hacen en el Nuevo Mundo de las Indias» (De la Maza 1945, 35-36) y es uno de los de mayor difusión posterior (Mendieta lo copia en el original manuscrito de su obra *Historia eclesiástica indiana*). Representa un gran patio o atrio, de forma rectangular y cuyo perímetro es señalizado con árboles; en sus ángulos se encuentran cuatro capillas «posas» que recuerdan los atrios mexicanos y en las que se impartía la catequesis a los grupos diferenciados de indios (*homines, mulieres, pueri y puellae*). En el centro los doce primeros franciscanos de Nueva España llevan en hombros, alegóricamente, a la Iglesia del nuevo mundo, que Valadés dibuja como un edificio renacentista que recuerda el proyecto de Bramante para la Basílica de San Pedro. Las andas son llevadas adelante por San Francisco y detrás por Fray Martín de Valencia, a quien se compara antagónicamente y en un juego forzado de coincidencias con otro Martín, Lutero, al finalizar la descripción de este grabado, lo cual nos pondría en la dimensión del carácter contrarreformista de la Retórica valdesiana que algunos autores han puesto de manifiesto. A los lados se desarrollan las escenas de la evangelización indiana. Arriba un entierro; a la derecha un fraile enseña la creación del mundo por medio de un cuadro; a la izquierda fray Pedro de Gante da a conocer las letras por medio de figuras; otros frailes enseñan el matrimonio, simbolizado por un árbol florido y otros casan, confiesan o bautizan.

vas. El atrio tuvo como finalidad esencial la de reunir a la comunidad indígena con ocasión de las ceremonias religiosas y también la de cumplir con todas las actividades propias de la catequesis, distribuyéndose los indios en pequeños grupos como si se tratara de aulas al aire libre. Así lo muestra un grabado de la *Retórica cristiana* de Diego Valadés, en el que aparece, además, el centro geométrico del atrio señalado simbólicamente mediante la alegoría de la Iglesia con el Espíritu Santo, llevada en un descomunal «paso» arquitectónico por un grupo de monjes encabezado por el mismo San Francisco (Figura 1).³⁰

Diego Valadés evoca, pues, en la *compositio loci* del atrio mosaico una construcción real, cercana a la mentalidad de los receptores del mensaje cristiano. Demuestra con ello su disposición e interés especiales por llegar a las mentes indígenas, tan apegadas al mundo de los referentes naturales, en este caso al culto divino en los espacios libres y abiertos, echando mano de un «teatro» mental enmarcado en un diseño que les resulta familiar y atractivo.³¹

Hagamos una última reflexión en este mismo sentido. Al tener el atrio o patio del tabernáculo divino una estructura monótona y poco diferenciada (una columna seguida de otra), había que —siguiendo las pautas clásicas en la construcción de los *loci*— singularizar y distinguir las diferentes ubicaciones, los *loci magni* (en este caso, columnas) den-

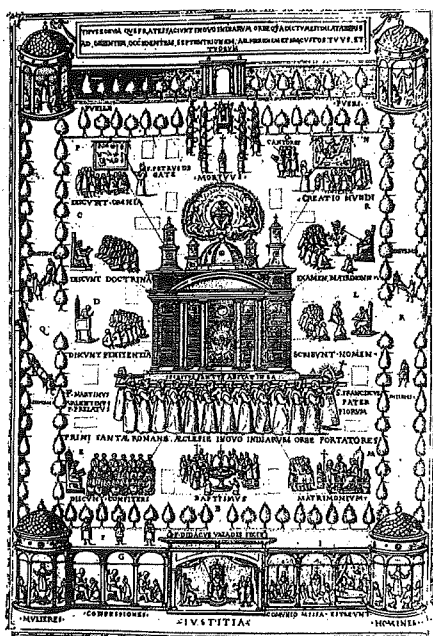


Figura 1 - Grabado sacado de la *Retórica Cristiana* de Diego Valadés

tro del *locus maior* (atrio). Diego Valadés echa mano para ello de la variedad de las piedras preciosas, realidad y simbología, por una parte, muy del gusto de los indígenas y, por otra, de claras connotaciones bíblicas.

Múltiples testimonios de cronistas y misioneros (entre los que se encuentra el de Diego Valadés) corroboran la atracción de los indios por el uso de las piedras preciosas.³² Las Sagradas Escrituras, por otra parte, otorgaron un profundo simbolismo a las piedras preciosas.

³¹ Es muy interesante la relación que se establece entre ese mundo natural y el moral (al fin y al cabo, la tarea de los predicadores en el Nuevo mundo era la de inculcar en la mente de los indios ciertas doctrinas y reglas de conducta encaminadas a permitirles evitar los tormentos eternos del infierno y alcanzar la dicha del paraíso celestial): «A través de las imágenes y de su exégesis (operada en las *narrationes* con prolijidad, en la inscripción con concisión y en el poema o epigrama abriéndose a la polisemia), estos libros pretenden remontar hacia un saber de la cosa misma y proponen que este acceso a la cosa reciba su plasmación en el mapa moral del sujeto. Un tejido simbólico se establece, pues, aquí entre las cosas, las acciones, las figuras y su traducción en el universo interior de una individualidad ética en proceso de formación» (R. de la Flor, 1995:337-338).

³² El testimonio entre otros de Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia General de las cosas de la Nueva España* (II), quien dedica el capítulo octavo al tratamiento y descripción de las piedras preciosas (esmeraldas, turquesas, jaspes, etc. con sus denominaciones indígenas). El propio Valadés, a lo largo de su *Retórica*, da cumplida cuenta de esta realidad: templos decorados con piedras preciosas y raras (esmeraldas, ónices, amatistas, etc.), incensarios con piedras preciosas, cucharas, brazaletes... Hasta promete realizar un tratado sobre las piedras preciosas, cosa que al final de su obra renunciará a hacer por falta de papel: *Quod autem promiseramus de lapidibus atque Illustrium virorum apotegmatibus propter penuriam huiusmodi papyrus et ne ulterius opus differatur usque in aliud tempus distulimus* (Valadés 1989:840).

Dios en persona dispuso el adorno de las vestiduras del Sumo Sacerdote (Ex. 28,17ss.): el pectoral o racional del juicio (*rationale iudicii* tradujo la *Vulgata*) había de tener cuatro ringleras de piedras, de tres piedras cada una, todas ellas engastadas en oro: la primera de sardónice, topacio y esmeralda; la segunda de carbunclo, zafiro y jaspé; la tercera de ópalo, ágata y amatista; y la cuarta de crisólito, ónice y berilo. Pronto se intentó adivinar el valor simbólico de estas piedras preciosas, distribuidas en número no menos simbólico (doce) en una pieza cuadrangular.³³ Los judíos pusieron en relación las gemas con los doce signos del Zodíaco, tal y como aparecen en monumentos egipcios y los pensadores cristianos hicieron prácticamente lo mismo.³⁴ En la Alta Edad Media se urdieron otras analogías y simbolismos, buscando una conexión de las gemas con las doce horas del día o los doce apóstoles (Gil 1998:40-42).

Igualmente, la Antigüedad clásica, siguiendo las enseñanzas del Oriente, concedió virtudes a las gemas en razón de los signos del Zodíaco (otra vez aparece, pues, el doce simbólico), los treinta grados de Piscis o las conjunciones de los planetas. El paradigma lo constituye el libro xxxvii de la *Historia Natural* de Plinio, que sirve de guía a su vez a Isidoro de Sevilla en el tratamiento tan extenso que hace en los capítulos 6-12 del libro xvi de sus *Etimologías*. Este poder especial fue recogido diligentemente por los Lapidarios árabes y después por sus traducciones cristianas, como la mandada hacer por Alfonso X.³⁵

Con la elección de las piedras pre-

ciosas como elementos diferenciadores o distintivos de los espacios o *loci* del atrio demuestra Diego Valadés, una vez más, un grado de aculturación notable en su acercamiento y comprensión de la realidad en la que tiene que predicar la Buena Nueva. A pesar de las inexactitudes y errores en la construcción del *locus* memorístico, la descripción de un patio plagado de columnas y éstas, a su vez, atiborradas de piedras preciosas, debía trasladar a los indígenas a un universo que sin duda les resultaría familiar y querido, en medio del cual podrían aprender y recordar mejor los libros, autores y contenidos de las Sagradas Escrituras, verdadera y única *fons sapientiae* para los cristianos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alejos-Grau, Carmen J. *Diego Valadés, educador de la Nueva España. Ideas pedagógicas de la Rhetorica christiana* (1579). Pamplona, 1994.
- Beuchot Puente, Mauricio. *Retóricos de la Nueva España*. México, 1996.
- Chaparro Gómez, César. «Diego Valadés: ¿primer rétor de la Nueva España?». *III Congreso Internacional de Humanismo y Tradición clásica*. Alcañiz, 2000 (en prensa).
- Cortés Castellanos, Justino. *El catecismo en pictogramas de Fray Pedro de Gante*. Madrid, 1987.
- Díaz Cíntora, Salvador. «Fray Diego de Valadés. Un autor difícil, una traducción desigual». *Acerca de Fray Diego Valadés y su Retórica cristiana*. México, 1996. 53-126.
- De la Maza, Francisco. «Fray Diego Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI». *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*. UNAM, 1945. 15-44.
- Gil, Juan. *Arias Montano en su entorno (Bienes y*

³³ Obsérvese la similitud de esta distribución de las piedras preciosas (en cuatro lados) con la que aparece en las hileras de columnas del atrio bíblico. Otro perímetro también adornado de piedras preciosas lo constituyen los muros de la Jerusalén celeste tal y como lo describe el relato del Apocalipsis de San Juan (21,18ss.).

³⁴ Entre las obras de Tertuliano corrió una explicación de la vestimenta de Aarón: en la segunda mitad del siglo IV San Epifanio de Salamina escribió un opúsculo Sobre las doce gemas, a cuya autoridad se remitió San Jerónimo interrogado al respecto por Fabiola sobre las piedras preciosas (Ep. 64,21).

³⁵ Según la virtud que reciben las piedras de los rayos que descenden de los signos actúan las gemas (el diamante impulsa a ir de caza, el topacio atrae a las culebras, la cornalina estimula la simpatía y la esmeralda hace a quien la lleva «bienquisto de escribanos y alcaldes»); por esa causa no pocas piedras preciosas, como la esmeralda, se utilizaron con fines curativos en los compuestos preparados en la botica.

- Herederos*). Mérida, 1998.
- Gómez Alonso, Juan Carlos. «La Memoria en la *Rhetorica christiana* de Fray Diego Valadés». *Diacrítica*. 1997. 79-92.
- Kobayashi, José María. *La educación como conquista (empresa franciscana en México)*. México, 2000 (3ª reim.).
- López-Baralt, Mercedes. *Icono y conquista : Guamán Poma de Ayala*. Madrid, 1988.
- López Muñoz, Manuel. «Nos ex *Rhetorica quaedam concionum genera mutuatos esse. Genera causarum y concionandi genera* en el siglo XVI español». *Latomus*. 2000. 129-146.
- Merino, Luis. «La memoria en *Confessiones* (10,8-26) de Agustín». *Anuario de estudios filológicos*. Universidad de Extremadura, 2000. 347-367.
- Merino, Luis. «Retórica y memoria artificial: de la Antigüedad al Renacimiento». *IV Congreso Internacional de la Sociedad española de Emblemática* (en prensa).
- Merino, Luis. «Memoria y retórica en el Brocense». *Congreso Internacional El Brocense y las Humanidades del siglo XVI* (en prensa).
- Prosperi, Adriano. *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*. Torino, 1996.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1996). *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnía española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid.
- Romberch, Johannes. *Congestorium artificiose memorie*. Venetiis per Melchiorem Sessam, 1533.
- Taylor, René. *El arte de la memoria en el Nuevo mundo*. Madrid, 1987.
- Valadés, Diego. *Retórica cristiana* (Ed. Esteban Palomera). México, 1989.
- Vázquez Janeiro, Isaac. «Diego Valadés». *Misioneros extremeños en Hispanoamérica y Filipinas. Diccionario biográfico y bibliográfico*. Madrid, 1993. 359-360.
- Vázquez Janeiro, Isaac. «Fray Diego Valadés. Nueva aproximación a su biografía». *Los Franciscanos en el Nuevo Mundo. Actas del II Congreso Internacional*. Madrid, 1988. 843-871.
- Viñuales G.-Gutiérrez R.-Maeder J.A.-Nicolini A. *Iberoamérica. Siglos XVI-XVIII. Tradiciones, utopías y novedad cristiana*. Madrid, 1992.
- Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid, 1974.

«CUENTAN LOS NATURALES...»:
UNA IMAGEN CON RESONANCIAS
EMBLEMÁTICAS EN *DON QUIJOTE*, I.33

John T. Cull
College of The Holy Cross

Son cada vez más los estudios que han intentado demostrar la influencia de la literatura emblemática en las obras de Cervantes, aunque los convincentes siguen siendo pocos. Arellano [2000:10] ha detectado «una nutrida presencia de motivos emblemáticos, con proporciones distintas y distinta funcionalidad». Mari-sa C. Álvarez, en una tesis doctoral inédita, precisa la manera en que los libros de emblemas le influyeron a Cervantes:

La hipótesis que aquí se formula es que Cervantes emplea algunas de las *picturae* que circulaban en los libros de emblemas para atraer la atención del lector e introducir ya sea una lección moral o la discusión de un tema literario, es decir, que utiliza el material visual contenido en los emblemas, pero asimismo adopta el método emblemático de composición para inventar su propio *subscriptio*. Es interesante observar que Cervantes organiza la materia narrada en episodios introducidos por breves epígrafes a la manera de un lema o *inscriptio*. (Álvarez:120-121)

En este estudio pretendo sugerir que Cervantes cultivó las asociaciones emblemáticas desarrolladas en torno al armiño para dotar la anécdota narrada por Lotario en *El curioso impertinente* de significados ambiguos e irónicos.

LOS «NATURALES»

A. Cayo Plinio Segundo.

Historia natural.

El autor de la Antigüedad clásica que más se suele asociar con la filosofía natural, tanto en la época de Cervantes como en la nuestra, es Plinio. Existen algunas traducciones al castellano de la *Historia natural* que Cervantes pudiera haber conocido. La más temprana, comenzada en la década de los sesentas del siglo XVI, se debe a Francisco Hernández, y la labor le duró unos diez años. El traductor comenta el texto que va vertiendo al castellano capítulo por capítulo, bajo el epígrafe de «El Intérprete», pero su manuscrito no llega a publicarse (Plinio 1999:XII-XIII –Introducción de Somolinos–). Jerónimo de la Huerta publicó una traducción española de Plinio con notas poco después de la muerte de Hernández. La parte dedicada a los animales sale en 1599, y cuatro años después aparece el libro de los peces. El segundo tomo de la obra completa, la que ocupan los libros 26-37, fue publicada en Madrid por Juan González en 1629 (Plinio 1999:944 –Introducción de C. del Pozo–).

El texto original de Plinio no incluye mención alguna de los armiños. Se trata del Lib. 8, capítulo 37. De los ratones de Ponto, alpinos y de los erizos: «Ocúltanse también por el himbierno los ratones del Ponto, los cuales solos

son blancos, y espántame cómo hayan entendido los autores ser éstos de gusto y paladar delicatísimo» (404). Tenemos que acudir al comentario de Hernández, «El Intérprete», para una descripción de este animal:

Aquí solamente se haze mención de los alpinos y púnticos y, primero, de los púnticos llamados así por traherse de Ponto, para ornato y atavío de las bestiduras. Volaterrano creyó ser éstos los que hoy llamamos en España armiños y del mismo parecer es Gorgio Agrícola. [...] Pero que los blancos, que llamamos armiños, antes son mustellas o comadrexas blancas, porque aun en su tierra dize tornarse las comadrexas blancas por el himbierno. (405)

Es claro que Plinio no es la fuente utilizada por Cervantes para la anécdota del armiño en el capítulo 33 de la primera parte del *Quijote*.

B. Claudio Eliano.
Historia de los animales.

Otro historiador natural que varios críticos nombran como una posible fuente de Cervantes es Eliano en la *Historia de los animales*. Sin embargo, esta obra, aunque muy difundida en la época en la que escribía Cervantes, no menciona el armiño. Hay capítulos dedicados a la comadreja (IV. 14 y XV. 11), pero no aportan nada relacionado con lo que cuenta Cervantes. El capítulo dedicado a la musaraña (Lib. 2, cap. 37) tampoco ofrece pistas para aclarar la fuente del novelista.

DICCIONARIOS Y REPERTORIOS

Aunque el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1610) de Sebastián de Covarrubias es posterior a la *princeps* de la primera parte del *Quijote*, la definición que nos ofrece del armiño no deja de tener interés para este estudio. Dice, en parte:

Mus armillinus, Antonio Nebrija. De los armiños haze mención Plinio, lib. 8, cap. 37, y llámolos ratones púnticos por criarse en el Ponto...

Son todos blancos como la nieve, excepto la extremidad de la cola, que es negra; llámanlos armelinos de armus, el espalda, porque en las ropas roçagantes de príncipes y grandes ministros en las partes septentrionales y en otras, buelven sobre los ombros unas capillas destos aforros de armiños... Dizen deste animalito que si al rededor de donde tiene su estancia lo cercan de barro, estiércol o cosa que se aya de ensuziar, se dexa primero tomar del caçador que manchar su piel; y así ay una empresa en esta forma con el mote: *Malo mori, quam foedari*. Para encaecer la blancura de alguna cosa dezimos ser blanca como un armiño.

Es curiosa la alusión de Covarrubias a una empresa con el mote *Malo mori, quam foedari* («Prefiero morirme, antes de ensuciarme»), ya que la única empresa española dedicada al armiño con este lema es una de Francisco Gómez de la Reguera, cuyas *Empresas de los reyes de Castilla y de León* se encuentran en un manuscrito fechado alrededor de 1632 (Bernat Vistarini-Cull:23 y106). La empresa en cuestión, número VIII, de Alonso XI representa un armiño rodeado de un cerco de lodo. A no ser que Covarrubias se base en otra empresa desconocida, hay que plantearse la posibilidad, dudosa por cierto, de que el manuscrito de Gómez sea anterior a 1632. Sin embargo, es mucho más probable que ambos autores se refieran al antecedente literario citado por Gómez: la «Divisa de la orden del Armiño, fundada por Juan V, duque de Bretaña (1381) y restablecida luego por Federico I, rey de Nápoles (1483)» (Bernat Vistarini-Cull:106).

El *Diccionario de autoridades*, aunque obviamente muy posterior a la publicación del *Quijote*, recurre también a la tradición emblemática para explicar la alusión al armiño:

Animal blanco pequeño, que tiene sola una mancha negra a la punta de la cola. Tiénese por symbolo de la pureza, pues por no manchar su piel se dexa coger de los cazadores: y por esso se dixo el emblema: *Antes morir que ensuciarse*. Viene del Latino *Armus hombro*, por usarse hacer aforros de la piel de este animal

para las ropas que se trahen sobre los hombros en los países Septentrionales, y en las mucetas los Canónigos de algunas Iglesias.

Obviamente, nos incumbe identificar la(s) empresa o emblema(s) aludido(s) si queremos aventurar una especulación sobre la fuente de Cervantes.

LOS EDITORES DEL QUIJOTE

Por lo general, los editores del *Quijote* han hecho poco caso de la alusión al armiño. Se limitan a explicar que la palabra *naturales* es lo mismo que naturalistas o filósofos naturales (Murillo 408, n. 18; Allen 403, n. 6 y Avalor-Arce I, 406, n. 16). Sevilla Arroyo y Rey Hazas (I, 356, n. 27) hacen lo mismo, aduciendo un ejemplo sacado de Juan Ruiz e identificando en la nota anterior fuentes para la noción de que la mujer es un animal imperfecto. Por su parte, tanto Lathrop (I, 268, n. 36) como S. de Cortázar y Lerner (I, 279, n. 19) nos explican en notas que el armiño en realidad no se comporta de la manera indicada. Vicente Gaos hace básicamente lo mismo, pero ofrece la novedad de relacionar la anécdota con la interpretación de la historia narrada:

Lo que a continuación se cuenta de este animal es tan legendario como lo que se refiere del castor en I, 21 [...] Si es así, no venía muy a cuento ni el ejemplo, ni el decir que «la honesta y casta mujer es arminio». Lotario, con sus prolijos, reiterados e impertinentes razonamientos, demuestra poca inteligencia (I, 276, notas 276 y 284).

De hecho, de las ediciones consultadas, las únicas que identifican una posible influencia emblemática son la edición magistral dirigida por Francisco Rico (1999) y la de Francisco Rodríguez Marín (1948). La nota 51 al texto preparado por Rico y su equipo de investigadores reza así: «La leyenda del armiño, que acaso procede lejanamente de Eliano, se hizo tópica en la emblemática del Renacimiento, haciéndolo símbolo

tanto de la castidad como de la realeza» (385). Las notas del volumen complementario explican que Cervantes repite la anécdota en el *Persiles* (IV, I, f. 194): «La mujer ha de ser como el armiño, dejándose antes prender que enlodarse» y nos remiten a Eliano, *De natura animalium*, II, 37 y I, 2, 46, n. 15 (371).

Rodríguez Marín (42, n.7), por su parte, evoca una empresa concreta. Se trata de un libro de empresas ampliamente difundido en la época, el de Paolo Giovio:

De esta propiedad atribuida al armiño, y que es mera fábula, se tomó para la heráldica la imagen de este animal y el mote «*Prius mori quam foedari*», que está entre las Empresas de Jovio. Es vana creencia, conservada, como tantas otras, por Cayo Plinio Segundo, en su *Historia Natural*. Padilla, *Retablo de la vida de Christo*, tabla III, Cántico VIII:

Es el armiño tan limpio animal,
que suele la muerte cruel padecer
antes que dexe manchar y perder
su grande blancura por el cenagal.

Este mismo pensamiento escribió Belarmina (hecho su nombre de bello arminio) en la Flor de aforismos de *Persiles y Sigismunda* (libro IV, cap. 1).

Efectivamente, Paolo Giovio dedica una de sus empresas, la dedicada al Rey Al[f]onso, a este tema. En la traducción al castellano del *Diálogo de las empresas militares, y amorosas, compuesto en lengua italiana* (Lyon: Roville, 1562), bajo el mote *Malo mori quam foedari*, se ve una corona suspendida en el aire por encima de un armiño rodeado de un cerco de estiércol. Unos detalles importantes se encuentran en el comentario en prosa a la empresa. Explica Giovio que la primera empresa de Alfonso primero era un libro abierto, sin mote. La interpretación que aduce puede repercutir en nuestro análisis del episodio de Don Quijote: «al cabo la mayor parte de la gente adivinó, qué quería dezir, que la libertad era la cosa más preciosa, que

podía tener el hombre, y así como prudente, y sabio nunca jamás se quiso casar, por no hazerse siervo, casándose» (28-29). Luego, a continuación, Giovio nos facilita la interpretación de la imagen utilizada en la empresa, comenzando con el aspecto histórico:

digo quel Rey Don Hernando su hijo tuvo una muy hermosa empresa, la qual tuvo principio en la traición, y rebeldía de Marino de Marçano Duque de Sessa, y Príncipe de Rossano, el qual aunque era cuñado del Rey, se allegó al Duque Joan Angio, su enemigo, y procuró de matar al Rey su Señor. pero por virtud, y sagacidad del Rey la traición no tuvo lugar, y la Historia deste caso está de metal esculpida sobre la portada de Castelnovo de Nápoles. (29)

Giovio añade que el Rey no quiso hacer justicia de su cuñado, sino que lo metió en una prisión:

diziendo que no se quería lavar las manos con su propia sangre, diziendo esto por su pariente, aunque le había sido traidor, e ingrato, contra el parecer de sus amigos, y de todos los de su consejo para declaración deste exemplo de clemencia, tomó por empresa un Armiño, cercado de un reparo de estiércol, con un mote, que dezía, MALO MORI QUAM FOEDARI, siendo de tal naturaleza el Armiño que quiere más presto padecer la muerte, y hambre, y sed, que ensuziarse, siéndole forçado para huir, que passe por lugares suzios, por no ensuziar la blancura, y limpieza de su blanca piel. (29)

Volveremos sobre esta empresa de Giovio más adelante.

OTROS ESTUDIOS SOBRE CERVANTES Y LA EMBLEMÁTICA

Ignacio Arellano, en el artículo ya aludido, (2000) trata brevemente la anécdota del armiño. Habiendo observado previamente que las referencias emblemáticas en el *Quijote* aparecen más en las novelas interpoladas y en los fragmentos de poesía pastoril intercalados que en el relato central, (10), Arellano se limita a resumir la historia contada por

Lotario, y luego, en nota, nos explica que el armiño es un símbolo de la lujuria en el emblema 79 de Alciato. También nos recuerda la definición que da Covarrubias en el *Tesoro de la lengua* (19, n. 46).

LIBROS DE EMPRESAS Y DE EMBLEMAS

Si la fuente de Cervantes proviene de la tradición emblemática, no podemos descartar la posibilidad de que una de las fuentes hubiera sido Alciato. El único emblema del padre de la emblemática dedicado al armiño, como ha señalado Arellano, es el LXXXIX, con el mote *Lascivia*. El grabado es de una mujer bella ricamente ataviada, con una piel de armiño alrededor del cuello, y un armiño vivo a sus pies (Alciato:115). Con este emblema advierte Alciato en contra del vicio en el adorno femenino, que despierta la lujuria en el hombre. En su comentario al emblema, Diego López aclara el sentido:

Reprehende Alciato la viciosa delicadez de algunas matronas nobles, las quales para adornar y pulir sus cuerpos vsan de algunas pieles de animales, y de mucho almizque, el qual ya no solamente traen las señoras principales, pero anda tan común, que ellas no le avían de traer. Reprehéndelas Alciato, porque el çahumarse, y traer consigo estos olores, es causa para que se despierten al acto Venéreo. [...] el arminio se cree que arguye los deleytes, y luxuria [...] y la razón no me está muy clara (325-26).

No hay en Alciato ni en Diego López mención alguna de la creencia de que el armiño evitaba el lodo para no ensuciarse. Sin embargo, como veremos más adelante, ciertos aspectos de este emblema parecen tener repercusiones en el texto cervantino.

Aparte la empresa de Gómez ya aludida, la única otra en la tradición española que versa sobre el armiño es demasiado tarde para influir en la composición del *Quijote*. Se trata de una empresa de Alonso Remón (1627) con

el mote *Ne foedatur* («No se manche»). El grabado es de un armiño rodeado de un cerco de lodo, y la aplicación que desarrolla Remón en su comentario nos indica que el armiño es un símbolo de la virtud: «pospone la vida al no verse manchado [...] dextra patria y parientes por no ponerse a peligro de errar con los que yerran. y de pecar con los que pecan» (Bernat Vistarini-Cull:106-07).

Tenemos que buscar fuentes emblemáticas para el armiño fuera de la Península Ibérica. El repertorio de Huston Diehl, *An Index of Icons in English Emblem Books 1500-1700* incluye dos emblemas al respecto, ambos publicados después de la primera parte del Quijote en 1605. Proceden de las colecciones de John Hall, *Emblems with Elegant Figures* (Londres, 1658) y de Henry Peacham, *Minerva Britanna, or a garden of heroical Devises* (Londres, 1612). En ambos casos se ve al armiño huyendo de perros y cazadores que lo persiguen, y es un símbolo y ejemplo de la virtud, ya que hace todo lo posible por proteger su pureza, mientras que el hombre sólo persigue el pecado (Diehl 87).

Por su parte, el magnífico repertorio de Henkel y Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, entre otros emblemas sobre el tema, nos ofrece otra posibilidad lógica para identificar la fuente de Covarrubias, de Gómez y de Cervantes, si en realidad se basó en la tradición emblemática. Se trata de un emblema de Joachim Camerarius procedente de su libro tan difundido, *Symbolorum et Emblematum ex Animalibus Quadrupedibus* [...]. (Henkel & Schöne col. 465). Los editores identifican como posibles antecedentes de Camerarius a Plinio, nat. hist. VIII 132; Valerian. hierogl. XIII 35; Giovio, Dial. S. 30 y Pittoni, Impr. II 30. Hemos comprobado en la edición facsímil de la Akademische Druck que este emblema proviene de la Centuria 2 y lleva el mote *Mori malo quam foedari*. La *pictura* repre-

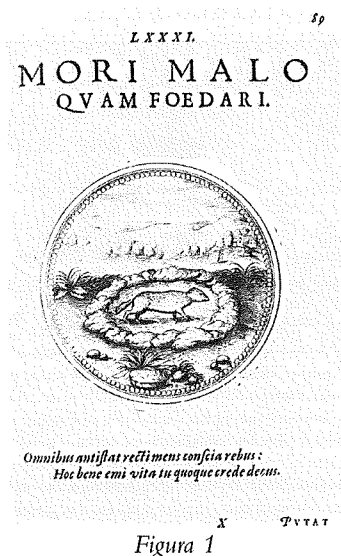


Figura 1

senta el armiño inmóvil ante un cerco de lodo, y la *subscriptio* abajo dice: «Omnibus antistat recti mens conscia rebus: / Hoc bene emi vita tu quoque crede decus» («Una mente consciente de lo que es correcto es superior a todas las otras cosas: Debes saber que este honor se ha comprado a expensas de la vida» (f. 89r). El comentario en el verso del folio establece que en los Jeroglíficos (*Hieroglyphicorum Aelianum*) de Pierio Valeriano, y en otras fuentes que siguen de cerca el pasaje frecuentemente citado de Plinio (lib. 8, cap. 37), se dice que el armiño es realmente asombroso, porque se deja antes morir de hambre o de sed o se deja prender por los cazadores que ensuciar su piel blanca y elegante con lodo o algo semejante que lo pueda manchar: «quod nimirum fame aut siti prius moriatur, aut a venatoribus sese capi ferat, quam luto aut simili re immunda, quib. circumdata sit, suam pellem candidam et elegantem patiat de foedari» (f. 89v). Añade a continuación que Fernando, hijo de Alfonso I, Rey de Aragón y de Nápoles, se apropió de este símbolo: «Quod ingeniosis Ferdinand symbolum usurpavit Ferdinandus filiis Alphonsi Regis I Arragoniae et Neapolis». Alfonso V el Mag-



T por que se bía de seguir la orden de la nobleza, os quierio decir las empresas de los quatro vltimos Reyes de Aragón, y entre las otras lo que queria decir el libro abierto, que fue la empresa del Rey don Alonso primero. D. M. Que libro fue este. D. M. Señori. O. V. I. O. Este Rey Don Alonso traxo por empresa vn libro abierto, como os he dicho, el qual no teniendo anima de ningún mote, muchos dudauan, y no sabian que queria decir; y por que fue Rey muy virtuoso, y dechado, y resplandor del arte militar, y de la erudición, y en de platica del gouieruo civil, quien decia vna cosa, y quien otras, pero al cabo la mayor parte dela gente adeuina, que queria decir, que la libertad era la cosa mas preciosa, que podía reñer el hombre, y así como prudete y sabio nunca jamas se quiso casar, por na

Figura 2

nánimo (1396-1458), fue Rey de Aragón (1416-1458), y también reinó en Nápoles como Alfonso I (1442-1458). Hijo de Fernando de Antequera, Alfonso tuvo sólo un hijo, bastardo, Fernando de Aragón, duque de Calabria. Como es muy evidente, parece que Camerario se inspiró en la empresa de Giovio.

En la novela interpolada del *Curioso impertinente* (DQ 1.33-35), leída en voz alta en la venta mientras que el protagonista, «muy quebrantado y falto de juicio» (1.32. 392), reposa en la cama, se narra la historia de los dos amigos, Lotario y Anselmo, y lo que sucede cuando Anselmo decide poner a prueba la fidelidad y virtud de su esposa, Camila. En sus esfuerzos por disuadir a su amigo del plan imprudente, Lotario se vale de unos argumentos harto misóginos. Basándose en el concepto médico prevaleciente de que la mujer es un animal imperfecto, idea que se remonta a la autoridad de Aristóteles y se incluye en tratados misóginos tales como el *Corbac-*

cio de Boccaccio (408, en nota), Lotario acude a una analogía que él mismo señala como procedente de la filosofía natural, para convencerle a su amigo de que no haga nada para impedir que su mujer logre «alcanzar la perfección que le falta, que consiste en el ser virtuosa» (DQ 1.33, 408). La anécdota del arminio recogida por Lotario, como ya se ha indicado, tiene una larga tradición que incluye, además de la filosofía natural, los libros de empresas y de emblemas. Las palabras de consejo que Lotario le brinda a su amigo son las siguientes:

Cuentan los naturales que el arminio es un animalejo que tiene una piel blanquísima, y que cuando quieren cazarle, los cazadores usan deste artificio: que, sabiendo las partes por donde suele pasar y acudir, las atajan con lodo, y después, ojeándole, le encaminan hacia aquel lugar, y así como el arminio llega al lodo, se está quedo y se deja prender y cautivar, a trueco de no pasar por el cieno y perder y ensuciar su blancura, que la estima en más que la libertad y la vida. La honesta y casta mujer es arminio, y es más que nieve blanca y limpia la virtud de la honestidad; y el que quisiere que no la pierda, antes la guarde y conserve, ha de usar de otro estilo diferente que con el arminio se tiene, porque no le han de poner delante el cieno de los regalos y servicios de los importunos amantes, porque quizá, no tiene tanta virtud y fuerza natural que pueda por sí mesma atropellar y pasar por aquellos embarazos; y es necesario quitárselos y ponerle delante la limpieza de la virtud y la belleza que encierra en sí la buena fama. (DQ 1.33, 408-09)

La evidencia que hemos podido recopilar parece indicar que la empresa de Giovio es la fuente más probable de Cervantes, por los motivos que se explicarán a continuación, pero que el emblema que Alciato dedica a este animal también halla eco en la novela interpolada. En primer lugar, Cervantes recapitula el mote de Giovio, *Malo mori quam foedari* («Antes morir que ensuciarme»), con la observación de «se está quedo y se deja prender y cautivar, a trueco de no pasar por el cieno y perder y ensuciar su blancura, que la estima en más

que la libertad y la vida». En segundo lugar, casi todos los detalles de la creencia coinciden en las dos descripciones. Recordemos que el armiño, según Giovio, «quiere más presto padecer la muerte, y hambre, y sed, que ensuziarse, siéndole forçado para huir, que passe por lugares suzios, por no ensuziar la blancura, y limpieza de su blanca piel» (29). También es importante señalar que ambos autores insisten en que el armiño no sólo teme la pérdida de su limpieza, sino también la de su libertad.

Además de estas semejanzas, relativamente transparentes, hay toda una serie de coincidencias que, tomadas individualmente, no llegan a convencer, pero que consideradas en su totalidad, arguyen una influencia clara y directa de Giovio en la elaboración de esta obrita. El título del libro de Giovio, por ejemplo, no deja de ser pertinente: *Diálogo de las empresas militares, y amorosas*. En los tres capítulos que constituyen la novela del *Curioso impertinente*, Cervantes se refiere a la conquista amorosa de Camila por parte de Lotario como una empresa en por lo menos cinco ocasiones («esta tan ardua empresa» 1.33, 403; «aquella empresa» 1.33, 412; «aquella empresa» 1.33, 415; «ya comenzado la empresa» 1.34, 419; «no dejase la empresa» 1.34, 421). Al mismo tiempo es evidente que Cervantes desarrolla muy a propósito una metáfora extendida de la empresa amorosa a la que se dedica Lotario en términos militares, aludiéndose, creo, al título de la obra de Giovio. Se caracteriza el intento de vencer la virtud de Camila como «esta amorosa batalla» (1.33, 404) y como «asaltos» que hay que intentar o acometer» (1.33, 406). Lo que es más, la belleza física de la dama se vierte en términos militares: «con el enemigo delante, que pudiera vencer con sola su hermosura a un escuadrón de caballeros armados» (1.33, 413). En tres ocasiones Camila se compara a una fortaleza que Lotario intenta y logra minar (1.34, 419, 1.34, 424 & 1.34, 426).

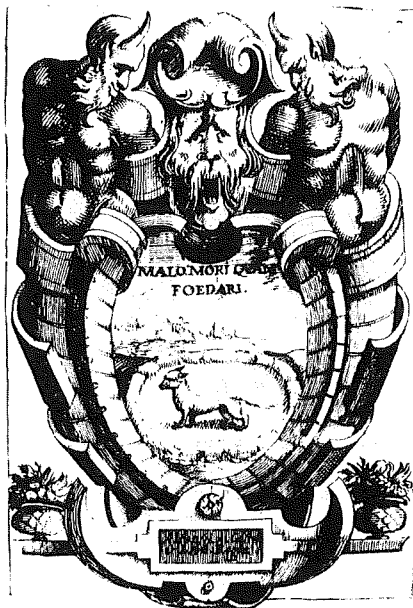


Figura 3

Un par de detalles incluidos en la imagen que acompaña la empresa de Giovio parecen reflejarse en el texto cervantino. Me refiero, en primer lugar, a la corona suspendida sobre el armiño rodeado por el cerco de lodo, para indicar que la empresa se atribuye a un personaje real. No son casuales, creo, las alusiones a una corona en la novela interpolada. Es sumamente irónica, en varios niveles, la alabanza a la virtud de Camila que Lotario le brinda a su amigo Anselmo: «puede ser ejemplo y corona de todas las mujeres buenas» (1.34, 420). Casi el mismo elogio o embuste lo repite Leonela en la comedia de la virtud que Lotario y las dos mujeres representan ante Anselmo escondido. Afirma la criada que Camila es: «la flor de la honestidad del mundo, la corona de las buenas mujeres, el ejemplo de la castidad» (1.34, 430). El otro motivo principal en la composición de la *pictura* de la empresa de Giovio, exceptuando el armiño, es el cerco de lodo que tiene inmóvil al animal. En dos de los tres

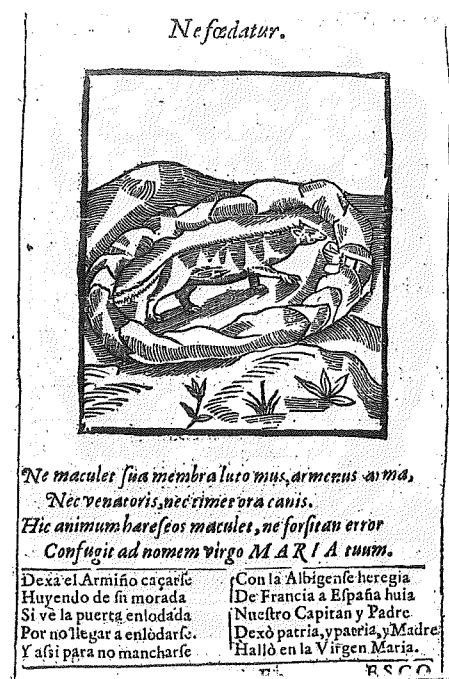


Figura 4

casos en que se refiere a la virtud de Camila como una fortaleza, Cervantes añade el elemento del cerco. Primero indica que Lotario acomete la empresa apretando «el cerco a aquella fortaleza» (1.34, 419), y luego, hablando del amor, Leonela le explica a Camila que: «por la mañana suele poner el cerco a una fortaleza, y a la noche la tiene rendida» (1.34, 424). Al evocar los componentes visuales de la empresa de Giovio en su historia, Cervantes refuerza la idea de que Camila es como el armiño en el sentido de que su virtud o blancura está protegida por un cerco o fortaleza, y aunque ella no se esfuerza por mancharse, no es inexpugnable la fortaleza; forzada se derrumba, manchando lo que está en su interior.

No olvidemos que, según Giovio, esta empresa del armiño se dedica al rey Alfonso, y que su simbolismo gira en torno a la libertad y el casamiento: «la libertad era la cosa más preciosa, que podía tener el hombre, y así como pru-

dente, y sabio nunca jamás se quiso casar, por no hazerse siervo, casándose» (29). *El curioso impertinente* tiene, como su temática principal, los problemas que surgen cuando uno de dos amigos solteros se casa y entra en juego «la honra del casado» (1.33, 400). Resulta tremendamente irónico el consejo que Lotario le da a Anselmo para disuadirle de su plan de poner a prueba la virtud de su esposa: «Y entonces fue instituido el divino sacramento del matrimonio, con tales lazos, que sola la muerte puede desatarlos. Y tiene tanta fuerza y virtud este milagroso sacramento, que hace que dos diferentes personas sean una misma carne» (1.33, 411). Los hechos desmienten esta opinión. Hasta cierto punto, Cervantes retrata la institución del matrimonio como un lodal del cual es imposible salir sin mancharse. Por lo tanto, resulta también muy irónico este comentario de Camila, en el que se concibe a sí misma como un armiño: «Limpia entré en poder del que el cielo me dio por mío, limpia he de salir dél, y, cuando mucho, saldré bañada en mi casta sangre» (1.34, 431). Las acciones subvierten de nuevo el elogio que Lotario hace del matrimonio cuando Leonela insiste varias veces que el amante que entra secretamente en casa de Anselmo de noche le «ha dado la mano de ser mi esposo» (1.35, 442). El subtexto cervantino parece apoyar la empresa alfonsina que ve en el casamiento una amenaza a la libertad.

La castidad que Camila reclama para sí tiene que relacionarse con el emblema de Alciato sobre el armiño. Ya hemos visto que los comentaristas de Alciato ven en este emblema una advertencia en contra del peligro de la belleza y adorno femeninos por su capacidad de despertar en el hombre la lujuria. *El curioso impertinente* revela estas mismas preocupaciones antifeministas. Ya hemos aludido al comentario de Lotario de que «la mujer es animal imperfecto, y que no se le han de

poner embarazos donde tropiece y caiga» (1.33, 408). En el comienzo de la historia Anselmo invoca la autoridad de Salomón para cuestionar la existencia de una mujer fuerte: «diré que me cupo en suerte la mujer fuerte, de quien el Sabio dice que ¿quién la hallará?» (1.33, 403). El narrador añade su propia observación misógina en el capítulo siguiente: «naturalmente tiene la mujer ingenio presto para el bien y para mal, más que el varón» (1.34, 428). Cervantes ironiza insistentemente la supuesta castidad de Camila, «flor de la honestidad del mundo, la corona de las buenas mujeres, el ejemplo de la castidad», (1.34, 430) al compararla con otras mujeres de la antigüedad clásica que encarnan esta virtud: Penélope y Lucrecia (1.34, 430), y más adelante, Porcia (1.34, 435). El peligro, y la consecuencia de la lujuria los advierte la misma Camila: «Pague el traidor con la vida lo que intentó con tan lascivo deseo» (1.34, 431). La moralidad se hace explícita cuando el narrador se vale de una atenuación en la forma de quiasmo para expresar el vencimiento de Camila: «Rindióse Camila, Camila se rindió [...] Ejemplo claro que nos muestra que sólo se vence la pasión amorosa con huilla, y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas» (1.34, 420).

Podemos concluir, con palabras de Cervantes, que la anécdota del armiño que colorea toda la historia narrada en la novela del *Curioso impertinente* «tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados» (1.33, 407). Hay que plantearse, finalmente, la cuestión de por qué decidió Cervantes incorporar esta historia de los dos amigos precisamente durante la estancia de su protagonista en la venta. Si la lectura del episodio que se propone aquí es acertada, la ejemplaridad del *Curioso impertinente*, sacada de la moralidad explícita de Giovio en su empresa y

de Alciato en su emblema, serviría como prefiguración y comentario irónico sobre el intricado laberinto amoroso y los futuros matrimonios entre Fernando y Luscinda, y Cardenio y Dorotea, una problemática que comienza a resolverse a continuación, en el capítulo 36. Y si todavía impera la ironía en este episodio, procedimiento típico en el arte cervantino, las palabras de Luscinda a Fernando, haciendo eco de muchos emblemas europeos dedicados al tema (Cull:122-23 y n. 10, 127-28) deben interpretarse como un ataque sutil de Cervantes sobre la fuerza destructiva de la lujuria y del matrimonio: «dejadme llegar al muro de quien yo soy yedra» (1.36, 449). Un lector perito en la tradición emblemática entendería en seguida que la yedra que se abraza con el muro es, a veces, un símbolo de un matrimonio fructífero, pero también una representación gráfica del peligro de la lujuria.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato. *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Madrid: AKAL, 1985.
- Álvarez, Marisa C. «Ut pictura poesis: Hacia una investigación de Cervantes, Don Quijote y los emblemas». Tesis doctoral inédita. Georgetown University, 1988.
- «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes». *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española* 77 (1997): 419-43.
 - «Visión y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes». *Anales Cervantinos* 34 (1998): 169-212.
- Arellano, Ignacio. «Emblemas en el Quijote». *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Rafael Zafra y José Javier Azanza. Madrid: AKAL, 2000. 9-31.
- Bernat Vistarini, Antonio. «Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes». *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*. Ed. G. Grilli. Nápoles, 1995. 83-95.
- Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*.
- Rodríguez Marín, Fco. (ed.). 10 vols. Madrid: Ediciones Atlas, 1948.
- S. de Cortázar, C. e Isaías Lerner (eds). 2 vols. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- Murillo, Luis Andrés (ed.). 2 vols. Madrid: Clásicos Castalia, 1978.
- Avalor-Arce, Juan Bautista (ed.). 2 vols. Madrid: Editorial Alhambra, 1979.
- Gaos, Vicente (ed.). 2 vols. Madrid: Gredos, 1987.
- Allen, John Jay (ed.). 2 vols. Madrid: Cátedra, 1989.
- Sevilla Arroyo, F y Antonio Rey Hazas (eds.). 2 vols. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1993.
- Rico, Francisco (dir.). 2 vols. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- Lathrop, Tom (ed.). 3 vols. Newark, Del: Juan de la Cuesta, 1998.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Ala Fulla, 1993.
- Cull, John T. «Emblematics in Calderón's *El médico de su honra*». *Bulletin of the Comediantes* 44.1 (1992): 113-31.
- Diehl, Huston. *An Index of Icons in English Emblem Books 1500-1700*. Norman: University of Oklahoma Press, 1986.
- Egido, Aurora. «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro». *Ephialte* 2 (190): 144-58.
- Eliano, Claudio. *Historia de los animales*. Ed. José Vara Donado. Madrid: AKAL, 1989.
- Giovio, Paolo. *Diálogo de las empresas militares, y amorosas, compuesto en lengua italiana*. Lyon: Roville, 1562.
- Henkel, Arthur y Albrecht Schöne. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Verlag: J. B. Metzler, 1996.
- López, Diego. *Declaración magistral sobre las 'Emblemas' de Andrés Alciato (1615)*. Ed. facsímil de la ed. de 1655, John Horden. Menston: Scolar Press, 1973.
- Pinillos, M. C. «Emblemas en el *Quijote*. El episodio de las bodas de Camacho». *Crítico* 71 (1997): 93-103.
- Plinio Segundo, Cayo. *Historia natural*. Traducida y anotada por el Doctor Francisco Hernández (Libros primero a vigésimo quinto) y por Jerónimo de Huerta (libros vigésimo sexto a trigésimo séptimo) y apéndice (libro séptimo capítulo LV). Ed. Germán Somolinos D'Ardois, María del Carmen Nogués, Efrén C. del Pozo y Edith Eliana Vargas. Ed. de Jerónimo de Huerta: Madrid, Luis Sánchez, 1624. México: Visor Libros y UNAM, 1999.

EL CRUCE DE LA IMAGEN EMBLEMÁTICA CON LA PUBLICIDAD Y LA PROPAGANDA MODERNAS

Peter M. Daly
McGill University, Montreal, Canadá

En lugar de los emblemas mismos, voy a analizar aquí brevemente algunas imágenes públicas y a considerar cómo se reciben y se entienden. Se trata de un tipo de imágenes públicas que se relacionan con los emblemas, y tanto pueden ser ilustraciones como palabras que evocan ilustraciones, siempre representando objetos, personas o eventos. Aunque las imágenes públicas de esta índole son signos convencionales, no debemos presumir que todas las personas las interpretan de la misma manera, ni debemos esperar que distintas comunidades reaccionen ante ellas igualmente. La cruz que decora la capa de un cruzado tiene la misma forma que la cruz erigida en una capilla baptista o en una iglesia católica, la cual también tiene la misma forma que una cruz ardiendo en manos del Ku Klux Klan. Pero eso no significa que el cruzado medieval, el baptista, el católico y el miembro del Klan entiendan la cruz de la misma manera. Las imágenes comunican. Como nos recuerda W. J. T. Mitchell: «Images are not just a particular kind of sign, but something like an actor on the historical stage, ... a history that ... participates in the stories we tell ourselves about our own evolution...» (9) («Las imágenes no son simplemente un tipo específico de signo, sino algo así como un actor en el tablado histórico, ... una historia que

... participa de las anécdotas que nos contamos sobre nuestra propia evolución»).

Utilizaré la frase «Imágenes como Comunicación» para implicar dos ideas distintas pero relacionadas:

1. que la imagen comunica algo, y
2. que alguien recibe, descodifica y entiende esta comunicación.

Si nadie entiende lo que la imagen comunica, entonces ha fracasado.

Los historiadores de la literatura y los historiadores del arte se han apropiado la palabra «imagen» y una cantidad extraordinaria de páginas se han escrito sobre el tema. De momento importa poco si escribo la palabra «cruz», si dibujo la representación de una cruz, o si formo una cruz de madera o metal, ya que la palabra, la ilustración y el objeto denotan la misma cosa. Lo que la misma cosa connota o significa, bien puede ser otro cantar.

Frecuentemente, la religión y la política se valen de poderosos símbolos públicos. Un lector podrá visualizar fácilmente las imágenes enumeradas a continuación: la estrella de David, la *menorah* —el candelabro de siete brazos—, la cruz cristiana, la esvástica nazi, la cruz de hierro alemana, la *fleur-de-lys*, la hoja de arce canadiense, el águila americana, la hoz y el martillo soviéticos, y la justicia con su venda, espada y balanza. Estos

son sólo algunos de los innumerables símbolos que nos rodean, y que nos persuaden silenciosamente. Mis ejemplos, por la mayor parte, son religiosos, culturales y nacionales. Son todas imágenes públicas, imágenes reveladoras, como prefiero llamarlas, porque todas nos revelan algo. Estos ejemplos se basan en conocimientos que ya poseemos, y estos conocimientos nos permiten reconocer el significado de las imágenes. Sabemos lo que significan estos símbolos porque vivimos en una cultura que las emplea. Pero es nuestra cultura la que ha creado estos símbolos. No son universales ni constantes como ciertas leyes de la naturaleza. El sol sale y se pone, la luna tiene sus fases, no importa quiénes seamos ni dónde vivamos. Pero los símbolos son creaciones humanas. No es probable que un aborigen inculto que vive en el desierto australiano sepa el significado comunicado por la menorah, o la esvástica.

La imagen comunica. Da igual que miremos un jeroglífico hecho por un desconocido escultor egipcio, el texto del innominado autor del Libro del Génesis, un grabado firmado por Dürer, un poema escrito por Shakespeare, o un anuncio publicitario moderno con la ilustración para el Vodka Absolut: tendremos imágenes cuya intención es comunicar algo a sus contemporáneos. Dichos contemporáneos podrían ser un círculo reducido de la élite, o un grupo lingüístico entero. La Biblia alemana de Lutero se leyó en voz alta ante familias enteras. Su lenguaje fue asequible para millones de hablantes de alemán en el siglo dieciséis cualquiera que fuera el dialecto que usaran en sus vidas cotidianas.

Lo que comunica una imagen dada—independientemente de si se produjo hace 3.000 años o ayer, y de quién entiende dicha comunicación— deriva de varios factores. El jeroglífico egipcio y un relato del Antiguo Testamento pueden ser comprendidos todavía si la tra-

dicción ha perpetuado la imagen y su significado, o si tenemos la información cultural necesaria, aunque ésta quizás sólo sea disponible con una formación intelectual especializada. En muchos casos es necesario recrear el contexto en que se originó la imagen para poder acercarnos a una comprensión más profunda de ella.

Aún cuando se reciban las imágenes, es posible que sólo se entiendan parcialmente. No podemos afirmar que hoy en día todos capten el significado completo de una esvástica, o de un pez cristiano, por ejemplo. Y luego existe el problema de la historicidad. Las palabras pueden experimentar un cambio en su significado, y las imágenes también. ¿Tiene la esvástica el mismo significado como adorno de un suelo embaldosado del siglo dieciocho que sobre un uniforme nazi, i.e. en un contexto histórico específicamente alemán? ¿Tiene el mismo significado la esvástica pintada con espray en una muralla de Cracovia en 1996, que la que adorna un servicio público de Montreal en 1999?

Necesitamos considerar la comunicación en términos de su *intención* y su *recepción*. A lo mejor fuera útil distinguir entre tres usos del término «intención»: 1. la intención de los creadores (e.g. Shakespeare, o una agencia de publicidad contemporánea); 2. la intención del texto impreso o de la ilustración misma (e.g. *Hamlet*, o un anuncio publicitario) y 3. la intención del lector (e.g. el público de Shakespeare, o nosotros mismos hoy en día). Con frecuencia se confunden las intenciones de los creadores y de los textos impresos o las ilustraciones. Presumimos que las intenciones del texto o de la ilustración son idénticas a las intenciones del creador. Pero no es necesariamente el caso. Debemos, por lo tanto, tener cuidado con la falacia de la autoridad transferida.

Las imágenes públicas consideradas brevemente hasta aquí también pueden

considerarse *símbolos*. Hay muchas maneras de acercarse a la cuestión de la naturaleza y el propósito de los símbolos. Como punto de partida, quisiera ofrecer una definición simple: un símbolo en un texto verbal o en una ilustración visual es algo que puede tomarse por real, pero al mismo tiempo apunta hacia algún significado más allá de sí mismo. La selección de símbolos a considerar será forzosamente muy personal, y hasta arbitraria, ya que nos rodean en cantidad innumerable.

Aunque la cruz roja, la cruz de hierro y la cruz cristiana significan cosas muy distintas, tienen algo en común. Comparten una forma física parecida. La cruz es en esencia una figura geométrica, formada al colocar una línea o barra horizontal sobre una línea o barra vertical. Si alguien nos dice que marquemos algo con una cruz, sólo pensamos en el símbolo geométrico, y no en la cruz cristiana.

La cruz también es el nombre de un artilugio de madera grande utilizado en la época romana para ejecutar al peor tipo de criminales. «Cruz», por lo tanto, también denotaba la crucifixión. Era una clase de muerte especialmente degradante que no se imponía a ningún ciudadano romano. La cruz y la crucifixión llegaron a ser sinónimos de criminalidad, dolor angustioso y degradación.

A través de la muerte de Cristo, no obstante, la cruz asumió un significado adicional y totalmente distinto: se convirtió en un símbolo religioso, significando la muerte que expiaba el pecado, y que representaba la salvación para el creyente. Así, pues, la cruz como símbolo de desesperación y muerte llegó a ser símbolo de esperanza y vida eterna. Esta cruz cristiana existe, por supuesto, en muchas formas diferentes, y tiene muchos nombres.

La estrella de David o *Magen David* (escudo de David) es para los judíos lo que la cruz es para los cristianos. Este

símbolo público, el hexagrama, también lleva un nombre que ayuda a fijar la intención de su significado, que no es constante como no lo es tampoco la actitud de los que lo utilizan.

Conocemos esta imagen con el nombre de Estrella de David, pero los judíos se referirán a ella como *Magen David*, que significa Escudo de David. Pero los nazis dieron otro nombre a este símbolo. Para ellos era la *Judenstern*, o estrella judía. Cuando, en su traducción inglesa, nos referimos ella como la Estrella Amarilla (*Yellow Star*) precisamos el uso y significado nazis de este símbolo. En todos los países ocupados de Europa durante la Segunda Guerra Mundial, la palabra vernácula para «judío» o «J» sustituyó a «David». Puesto que el rey David tiene asociaciones positivas en el Antiguo Testamento, y «David» no era un nombre desconocido en muchas familias alemanas, los nazis evitaron el uso de «David». Para los antisemitas alemanes la *Judenstern* manifestaba su intención de insignia de vergüenza, y llegó a marcar el camino hacia la muerte.

La *Judenstern* fue, pues, una imagen pública totalmente peyorativa en la Alemania nazi y la Europa ocupada; sólo llegó a ser una insignia de orgullo y de identidad para los judíos después del *Shoah*, durante la construcción de Israel. La *Magen David* ondea ahora orgullosamente en la bandera nacional del estado de Israel.

La *Menorah* o candelabro de siete brazos es el otro símbolo de la religión judía y de los judíos tan conocido como la estrella de David. No sólo es un símbolo de Israel, sino que su origen puede remontarse hasta el tabernáculo en el desierto.

La esvástica tiene una historia diferente. Los lectores contemporáneos con conocimientos de la historia del siglo XX recordarán haber visto fotos de concentraciones nazis con banderas, insignias y carteles donde la esvástica era

ostentosamente exhibida. La palabra misma, sin embargo, proviene del sánscrito y significa algo así como «bienestar» o «buena fortuna» y la imagen probablemente era también un símbolo solar, relacionado con símbolos no alemanes, como por ejemplo el hombre de la Isla de Man. Lo que era un mero diseño geométrico utilizado sin más en esquemas decorativos antes de la década de los 1930, con los nazis se convirtió en una imagen pública que, junto con la bota militar, infundió miedo en los pueblos de Europa. La imagen llegó a ser la visualización de los prejuicios que moldearon las políticas gubernamentales y las actitudes nacionales. La esvástica, pues, comunicó toda una serie compleja de nociones políticas, raciales y culturales. Y todavía desencadena reacciones de miedo y hostilidad.

Como símbolo, llegó a representar las nociones de la superioridad aria, el nacionalismo, y el fascismo, el racismo y sobre todo el antisemitismo, que desembocó durante la Segunda Guerra Mundial en la esclavización de los pueblos narios, y en el intento de aniquilación de estados y razas. En alemán esta esvástica se conoce como la *Hakenkreuz*, cuya raíz es «cruz» (*Kreuz*). Los nazis racistas utilizaron un signo que primero conocieron como una forma de la cruz. Llevada por los nazis como insignia de orgullo y honor, la esvástica es ahora una insignia de vergüenza cuando se la considera en el contexto europeo de las décadas de 1930 y 1940.

Cuando los neo-nazis se reúnen hoy en día y llevan la esvástica en Alemania o en los Estados Unidos, se toma como una referencia a las formas fascistas de gobierno y de la organización política, y a las afirmaciones de la superioridad blanca. ¿Conlleva al mismo tiempo el programa racista de Hitler? Pintada con espray en una muralla de Cracovia, o garabateada en la pared de un lavabo público de McGill University, ¿qué sig-

nifica hoy en día? Probablemente apuntan al racismo y el antisemitismo. Según dónde aparezcan, tales esvásticas significan algo así como Alemania para los alemanes (quítense los extranjeros); América para los caucásicos blancos (depórtense los mexicanos a México y los cubanos a Cuba). Pero cuando en 1996 leí en el muro de ladrillo de un edificio jesuítico de Cracovia las palabras «Hitler hat Recht» (Hitler tuvo razón), pintadas con espray contra el fondo de una esvástica enorme, y cuando recordé los pogromos a los que los judíos eran sometidos en Polonia después de regresar de los campos de concentración nazis y los campos de exterminio, no puedo menos que decodificar ese mensaje espantoso como un antisemitismo flagrante.

He considerado brevemente la cruz, la estrella de David y la esvástica como imágenes sencillas, pero pueden entrecuchar unas con otras.

CHOQUE DE SÍMBOLOS EN LA ESFERA PRIVADA

Quisiera exponer un ejemplo anecdótico de cómo las imágenes funcionan en una situación social contemporánea. El significado de cualquier imagen o símbolo se basa en la información con la que se nos permite reconocer su sentido en un contexto determinado. Mi ejemplo es al mismo tiempo una manifestación de lo que he denominado el choque o entrecruzamiento de los símbolos. Una fisonomía masculina del norte de Europa es fácilmente reconocible como tal. Una camiseta de la Universidad Hebrea de Jerusalén ostenta el logotipo y también el nombre de la universidad. La revista alemana *Zeitpunkte* incluye, a lo mejor, una representación de la cruz de hierro alemán en su portada.

Tomadas separadamente, estas tres imágenes no presentan grandes dificul-

tades de comprensión. La cara se puede reconocer como del norte de Europa, quizás escandinava, o quizás la cara de un norteamericano de extracción noreuropea. La camiseta es judía. La revista es alemana y trata del *Wehrmacht* alemán. Sin embargo, cuando las imágenes se combinan, y la figura masculina lleva la camiseta judía mientras lee la revista, y el contexto se establece como el de un café de la clase media en Munich, el resultado puede ser un encuentro o choque de símbolos que a lo mejor presente algún problema de descodificación para los observadores.

Esto experimenté durante el verano de 1995. Había visitado Jerusalén el año anterior y compré la camiseta como recuerdo. La llevaba durante el verano de 1995 mientras hacía investigación en Munich. Un día en particular, con la camiseta puesta, me fijé en la cruz de hierro en una revista alemana. Enseguida la compré y entré con ella en un café a la vuelta de esquina del quiosco. Era un restaurante cómodo de la clase media, una tarde de entresemana, y los otros clientes eran jubilados o estudiantes universitarios. Después de un rato me di cuenta de que la gente me miraba. ¿Por qué y precisamente quiénes? La generación más joven de estudiantes no me hacía caso alguno; o bien eran ignorantes, o simplemente no tenían ningún interés, mientras que los hombres y las mujeres mayores, de unos setenta y algo u ochenta y algo años de edad, me miraban fijamente, y evidentemente, no pudieron explicarse el choque de símbolos. ¿Me tomaban por judío? La camiseta obviamente era judía, pero mi perfil no correspondía al estereotipo. Si era judío ¿era anti-alemán, ya que la cruz de hierro llevaba una cita alarmantemente equivocada del mote famoso, «Gehorsam bis zum Tod» («Obediente hasta la muerte») que en la portada de la revista decía «Gehorsam bis zum Mord» («Obediente hasta el asesinato») y versa-

ba sobre el papel del *Wehrmacht* en llevar a cabo la política racial del asesinato de Hitler.

Si era alemán, cosa que parecía coherente con la fisionomía, ¿por qué llevaba la camiseta judía? Y ya que era demasiado joven para poder haber servido durante la segunda guerra mundial, ¿era uno de aquellos críticos de los alemanes, de sus fuerzas militares y de su guerra? Terminé mi café y dejé a los respetables jubilados alemanes con su confusión.

CHOQUE DE SÍMBOLOS EN LA ESFERA PÚBLICA: EL CASO DEL PEZ CRISTIANO

Imágenes como el pez cristiano, la esvástica nazi, y el candelabro de siete brazos judío no sólo identifican grupos religiosos, nacionales o culturales, sino que también ponen énfasis en la pertenencia, en la identificación del individuo con el grupo. Por esta razón, imágenes de este tipo pueden suscitar controversia cuando grupos diferentes u opuestos se las apropian. Nuestros periódicos a menudo informan sobre estos temas. El *Montreal Gazette* (19 de octubre, 1998) presentó un informe sobre una controversia estadounidense bajo el titular «Aclu [American Civil Liberties Union] vs. *Ichthus*. Witch vows to fight town's Christian fish symbol.» (Unión americana para las libertades civiles vs. *Ichthus*. Una bruja promete luchar contra el símbolo cristiano del pez de su pueblo). ¿Qué tiene de especial el símbolo del pez? Los primeros cristianos que sufrieron persecución utilizaron el signo del pez para indicar que pertenecían a Cristo y a la nueva religión. Tres peces entrelazados fuera de una casa señalaban que el sacramento se celebraría secretamente en aquella casa cristiana primitiva. El mismo pez, así como la esvástica, decoraron los lugares de sepultura en las catacumbas romanas.

¿Por qué el pez? Para los primeros cristianos, casi todos analfabetos, el pez

era un recordatorio de Cristo, el pescador galileo, y del milagro de la multiplicación de los panes y los peces. Pero para los hablantes cultos de griego, la palabra para «pez» en griego, transcrita en inglés como *ichthus* era capaz de producir un significado acróstico «Jesus Christ, Son of God, Saviour.» (Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador). En este caso el símbolo visual de un pez evocó una palabra, las letras griegas individuales de la cual se emplearon para significar algo muy diferente de «pez».

¿Pertenece esto a la historia, a la antropología cultural, o forma parte todavía de nuestro mundo contemporáneo? Este mismo pez esquemático se verá a veces pegado en la parte trasera de coches de Estados Unidos, Canadá, Alemania y España.

La situación presentada por el *Montreal Gazette* como «Aclu [American Civil Liberties Union] vs. *Ichthus*. Witch vows to fight town's Christian fish symbol» no carece de su dosis de ironía, ya que en lo que se refiere al significado parece que Jean Webb, miembro del culto pagano llamado Wicca, evidentemente sufría la persecución de la mayoría republicana en Republic, Missouri. La mujer insistió en que el pueblo quitara el pez cristiano de su sello oficial, y la American Civil Liberties Union decidió defender su causa. Se trata de la separación entre la Iglesia y el Estado en Estados Unidos.

EL CASO DEL USO CRISTIANO DEL CANDELABRO DE SIETE BRAZOS JUDÍO

The National Post (6 de enero, 1999) informó del desafío legal lanzado por el Canadian Jewish Congress (Congreso Judío Canadiense) contra un grupo cristiano en Toronto, Canadá, que intentaba registrar el candelabro de siete brazos como su logotipo. ¿Y qué?, se podría objetar. Pero hay que tener en cuenta que el Chosen People Ministry (el Ministerio del

Pueblo Elegido) tiene como propósito evangélico la conversión de los judíos al cristianismo. Lógicamente, los judíos se opusieron a la apropiación de un símbolo judío principal para fines de proselitismo cristiano.

EL CASO DEL USO JUDÍO DE LA ESVÁSTICA Y DE LA ESTRELLA DE DAVID

Un cartel, diseñado por Tibor Egervari, un judío húngaro profesional del teatro, es un buen ejemplo. El cartel presenta un símbolo complejo que es al mismo tiempo político, religioso y un símbolo del *Shoah*. No es un símbolo difícil, aunque es atrevidamente complejo, y tan atrevido como la idea motriz del drama de Tibor Egervari, *Shakespeare's Merchant of Venice at Auschwitz*. La idea de Egervari fue poner en escena el drama más antisemita de Shakespeare con personajes que son presos y guardias del campo de concentración de Auschwitz. Por supuesto, el drama de Shakespeare es mucho más que la perversión de la Justicia encarnada en el personaje de Shylock. De no ser así, la obra nunca habría pasado a la posteridad. La historia tiene sus métodos de verter la basura. Egervari creó este cartel para poner de relieve las cuestiones de su drama: el símbolo central las expone silenciosamente al combinar las imágenes públicas de la Estrella de David y la esvástica con círculos de alambre de púas.

Reconocemos la Estrella de David como quizás el símbolo judío por excelencia, pero para los antisemitas de Auschwitz, no se llamaba Estrella de David, sino *Judenstern*. Es también el símbolo para el judío Shylock en el drama de Shakespeare; pero, lo que es más importante, es el símbolo de los presos judíos en el campo de exterminio en Auschwitz, que se ha convertido, para muchas personas, en el icono mismo del *Shoah*.

Esa Estrella de David —¿o es una *Judenstern*, o ambas cosas?— está coronada por una esvástica que, en el contexto de Auschwitz, tiene que representar el exterminio nazi de los judíos. Estos dos símbolos públicos visuales están rodeados por tres círculos de alambre de púas. Lo más probable es que el alambre de púas provoque inicialmente asociaciones con los cercos de alambre de púas que rodeaban los campos de concentración, pero para algunos observadores puede connotar también nociones del martirio.

Estas tres imágenes gráficas son la traducción en forma visual del título verbal del drama, *Shakespeare's Merchant of Venice at Auschwitz*. La intención de la producción se indica en el texto escrito que aparece sobre las imágenes: «La Subversión de una Obra Maestra.»

EL CASO DE LA CRUZ Y DE LA ESVÁSTICA

Las imágenes nacionales, culturales y religiosas, especialmente en cuanto imágenes públicas, pueden tener el poder de solidarizar a un grupo de personas con una causa. Grupos de personas a menudo han luchado y muerto por una causa asociada con un símbolo particular. Este es el caso con la cruz y la esvástica. Un doctorando cuya tesis dirijo en McGill University me llamó la atención sobre el destino del hundido acorazado alemán, *Bismarck*, que fue a pique con la pérdida de unas 2.000 vidas. Cuando se volvió a localizar a una profundidad de 15.700 pies, se descubrió que este cementerio sumergido todavía mostraba las esvásticas pintadas en su superestructura, de proa y popa (Véase Ballard, 180). Las enormes esvásticas eran para el reconocimiento aeronáutico, y su función era advertir a los aviones alemanes que no atacaran a un acorazado de su propia armada. La tripulación del barco de búsqueda que había descubierto la última morada exacta del *Bismarck* decidió cele-

brar un rito de conmemoración durante el verano de 1989. Al «alemán simbólico», como se llama a Hagen Schempf en el libro (p. 180), se le pidió hacerse cargo del acto conmemorativo. Nadie pudo prever la controversia que surgió.

Se forjó una cruz de dos piezas de metal, envuelta en cuerda (Véase Ballard, 127). Hagen Schempf sugirió que se fijara un electroimán en la cruz y que la bajaran hasta el *Bismarck*. Algunos miembros de la tripulación reaccionaron violentamente ante este posible choque de símbolos. ¿Una cruz cristiana encima de una esvástica nazi? Escribe Ballard:

Visions of the cross resting on the swastika suddenly turned our innocent tribute into an apparent memorial for Nazi Germany. Many on board were rightfully offended by the idea. But one former U.S. serviceman was unforgivingly abusive, saying any memorial to the *Bismarck* would be like honoring Satan. (p. 181)

(La visión de la cruz posada sobre la esvástica hizo de golpe que nuestro inocente tributo se volviera en apariencia una conmemoración de la Alemania nazi. A bordo, muchos se sintieron justificadamente ofendidos por la idea. Pero un ex-soldado norteamericano fue de una desmesura imperdonable al decir que cualquier homenaje al *Bismarck* sería rendir honores a Satanás)

Se encontró una salida. En lugar de una cruz, se fabricó una corona, y no se dejó caer al agua cerca del acorazado alemán. Se celebró un oficio breve en conmemoración de la muerte de las tripulaciones tanto del Hood británico como del *Bismarck* alemán. Así que la cruz nunca llegó a superponerse a la esvástica.

EL GRAFFITTI

El graffiti también puede ser simbólico; también puede aprovechar las imá-

genes públicas, con el resultado, a veces, de un choque de imágenes. El *graffitti* que consideraré brevemente es político o religioso, y no sexual. Y sólo me interesa el uso de los símbolos en este tipo de *graffitti*. Dichos símbolos pueden ser gráficos o verbales. Una de las mejores colecciones de este tipo de sabiduría de los servicios públicos se encontraba en los aseos de caballeros de la British Library en Londres, eso es, antes de que los pintores cubrieran tales comentarios irreverentes. Glasgow, también, ostenta un rico *graffitti* político, que puede ser crítico tanto del Papa como de la Reina Isabel II.

Con el evidente riesgo de parecer pretencioso, tengo que insistir en que el contexto de este tipo de *graffitti* es importante. En Glasgow y en Escocia por lo general la controversia religiosa y la política de la separación regional, i.e. la autonomía, despierta una emoción profunda. Un paralelo se encontrará en Quebec donde, durante las luchas del referéndum a favor de la secesión, las palabras clave «Oui» o «Non» eran el tema no sólo de carteles publicitarios legales, sino también del *graffitti* ilegal. Encontré la palabra «Oui» rayada en el lateral de la puerta de mi coche, un VW Rabbit, durante la primera campaña para el referéndum.

Durante una visita a varios países del Danubio durante el verano de 1999, algunos ejemplos de *graffitti* simbólico me causaron una impresión profunda. En todos ellos las palabras llevaban unos trasfondos políticos inescapables. Caminando por una calle en Bratislava, mi esposa y yo vimos las siguientes palabras pintadas con *espray* en una pared recién restaurada y pintada:

ADOLF CLINTON

Como todos saben, el nombre del ex-presidente estadounidense es Bill. Es de suponer que el autor de este ejemplo

de *graffitti* quería criticar la política del Sr. Clinton al rebautizarle Adolf, recordando a Adolf Hitler. A la vuelta de la esquina vimos pintado con *espray*:

N A T O

Pero la O de Nato estaba sobrepuesta a una esvástica nazi. Se trata de un choque de símbolos políticos. Bratislava es la capital de la República Eslovaca, un país donde se supone que muchos ciudadanos simpatizarán con los serbios. Ambos ejemplos de *graffitti* manifiestan una crítica al bombardeo de 1999 que la OTAN realizó en Belgrado, a pocos kilómetros de Bratislava, o a pocos segundos para un caza bombardero moderno. El bombardeo de la OTAN derivó de la política recomendada por el ex-presidente norteamericano.

Las caricaturas periodísticas a menudo utilizan el mismo choque de símbolos para el comentario político. La *Gazette de Montreal* publicó una caricatura del Gran Sello de los Estados Unidos para criticar al Sr. Clinton. El Gran Sello representa a una águila que agarra rayos y una corona de laurel. Esta misma águila también aparece en el billete norteamericano de un dólar. La caricatura política canadiense hizo una referencia muy obvia al escándalo Lewinski por sobreponer parafernalia erótica encima del águila del gran sello.

El antisemitismo, por supuesto, toma muchas formas. El mismo doctorando de McGill me informó de que otro ejemplo de *graffitti* anti-judío o anti-israelí apareció en una de las paradas de metro más concurridas de toda Montreal, Berri-UQUAM, hacia finales de marzo de 2000. El *graffitti* fue quitado rápidamente por funcionarios locales, pero reapareció el 30 de marzo de 2000. Consistía en tres figuras geométricas y matemáticas: la estrella de David, un signo de igual y una esvástica.

Supongo que nadie decodificaría la

estrella de David y la esvástica con el significado de «Los judíos son nazis.» Ningún racista en su sano juicio —presumiendo que estén dotados de un mínimo de juicio—, equipararía a los judíos con los nazis que se propusieron exterminar a todos los judíos europeos. Pero los críticos de Israel, sobre todo los árabes en general y los palestinos en particular, a lo mejor equipararían algunos de los métodos empleados por los israelíes con los de los fascistas alemanes. El significado del *graffiti* es probablemente algo así como: «Los judíos o israelíes son fascistas». Pero, ¿por qué estos signos visuales? ¿No habrían sido igualmente eficaces las palabras, «Los judíos o israelíes son fascistas»? Parece que no. El autor de este *graffiti* sabe que los símbolos visuales son más poderosos que las palabras. ¿Y qué se puede decir del contexto temporal?

Este ejemplo de *graffiti* simbólico apareció cuando el Papa Juan Pablo estaba en Israel, donde también visitó campamentos palestinos y villas palestinas incendiadas. Supuestamente comentó que los palestinos ya habían sufrido bastante.

El *graffiti* antisemita de este tipo es una imagen pública en el doble sentido obvio de que hace uso de los signos públicos disponibles de la estrella de David y la esvástica, y apareció en un lugar público por el cual pasan diariamente hasta 100.000 personas.

Si el dinero mueve montañas, no debe sorprendernos que algunos intelectuales jóvenes consideren con recelo, si no con hostilidad patente, el dominio del dólar. A comienzos de abril de 2000 la puerta de entrada de la Université du Québec à Montréal había sido decorada con un símbolo nazi modificado. Alguien en Montreal había tomado la molestia de reproducir este *graffiti* para poder pegarlo en puertas y otros lugares. El símbolo nazi, que puede representar el totalitarismo, se había modificado de

manera que en lugar de una esvástica, el signo del dólar aparecía en el círculo debajo del águila. Así como ocurre con la esvástica, el signo del dólar se inclinaba descentrado. El diseñador de este símbolo copió el esquema nazi muy de cerca.

El choque de símbolos en la publicidad es un asunto muy amplio que sólo puedo abordar parcialmente. A lo largo de los siglos los métodos esenciales de la publicidad apenas han cambiado, aunque sí cambian los textos y las imágenes para acomodarse a la evolución de los gustos y los tiempos. El propósito y el proceso de la publicidad normalmente se describen en términos de la fórmula AIDA, la cual consiste en captar la *atención*, despertar el *interés*, crear el *deseo* y motivar la *acción*. En la publicidad comercial, la acción deseada, por supuesto, es la compra de un producto o servicio. En la publicidad ilustrada, la imagen reveladora es importante. No muy diferente del emblema renacentista, la publicidad simbólica moderna es un ejercicio de comunicación y de persuasión. Para el lector la ilustración es lo principal. El anuncio publicitario combina estrategias retóricas con técnicas de persuasión psicológica mediante la apelación a los valores culturales compartidos. Los anunciantes emplean muchas técnicas para animarnos a soltar nuestro dinero.

Los anunciantes han utilizado motivos de origen cristiano y bíblico desde hace mucho tiempo para pregonar sus productos y servicios. A veces se trata de una parábola o un dicho bíblico, con frecuencia una cita parcial. El fabricante de coñac Remy Martin posiblemente sorprendió a algunos lectores cuando, por Navidades, leyeron la frase «...Do unto others» (Haz a los otros) bajo una copa de coñac.

Pero normalmente son imágenes de monjes y curas, monjas y ángeles, iconos y estatuas religiosos, las que se aprovechan para el comercio. Si estas imágenes se reciben como blasfemas, de mal

gusto, divertidas, o lo que sea, dependerá de las sensibilidades individuales. Pero el peligro de trivialización inherente siempre está vivo.

El vodka Smirnoff ha utilizado ángeles, figuras masculinas marcadamente atractivas con enormes alas, y acompañados por un *hell's angel* [miembro de una pandilla de motociclistas, los *ángeles del infierno*] como parte de su campaña «Through the bottle» (Por la botella).

A veces hay choque de imágenes. Concluiré con un panorama breve de algunos usos publicitarios a los que han sido sometidos los dichos y las imágenes religiosos, y que han provocado controversia. En 1991 Benetton, jugando constantemente con el motivo de los colores que se incluye en su nombre, estrenó un anuncio en el que se veía a una monja joven dándole un beso a un cura joven. Él viste el negro sacerdotal y ella lleva el hábito blanco de su vocación, de allí la fusión de los colores. La imagen suscitó una especie de airado furor que, no obstante, apenas dañó las ventas de la empresa: en 1998 excedieron los cuatro millones de dólares estadounidenses.

Tales tácticas de provocación empleando imágenes religiosas no pasaron desapercibidas. Diesel, Volkswagen y Candies siguieron rápidamente el ejemplo. El anuncio de Diesel con monjas vestidas en vaqueros muy ajustados suscitó la crítica del organismo protector de Gran Bretaña, la British Advertisement Standards Authority (Autoridad Británica para los Estándars en la Publicidad), que consideró inapropiada la «representación de las monjas como seres sexuales» («to depict nuns as sexual beings» —Green:30—).

Huelga decir que las opiniones difieren en cuanto a este asunto. Hay quienes opinan que es inofensivo burlarse de la religión y los representantes de las instituciones religiosas. Trevor Robinson, escribiendo en *The Sunday*

Times no ve ninguna dificultad en «el uso desenfadado de la imagenería religiosa» («light-hearted use of religious imagery») para ayudar a promocionar los productos. Pero la parodia de la Última Cena de Da Vinci ideada por Volkswagen provocó una reacción enojada de parte del Cardenal Jean-Marie Lustiger. El Cardenal observó que «nosotros (la Iglesia Católica) estamos ofendidos y profundamente heridos por culpa de las personas que solamente quieren vender algo, y para hacerlo, atacan con tanto cinismo un acto fundamental de nuestra fe» («we —the Catholic Church— are offended and deeply hurt that people who only want to sell something attack with such cynicism a founding act of our faith» —Armstrong:24—).

La Iglesia amenazó con demandar al fabricante de coches alemán con un pleito de medio millón de dólares. ¿Fue exagerada la reacción de la Iglesia Católica? Se supone que no, si las quejas recibidas por la British Advertising Standards Association (Autoridad Británica para los Estandars en la Publicidad), son un indicador de la irritación de la sensibilidad pública. La Asociación informa que las campañas con un tema religioso producen más protestas que cualquier otro tipo de publicidad (Garner:13). La Agencia recibió 1.187 quejas sobre un folleto publicado por el British Safety Council (Consejo Británico de Seguridad) promoviendo el uso del preservativo que utilizaba una parodia de los Mandamientos y una foto de Juan Pablo II. El folleto se consideró ofensivo no sólo porque parodiaba los Mandamientos al enunciar uno nuevo, el undécimo «Thou shall always wear a condom» («Usarás siempre un condón»), sino también porque se valió del Papa en una campaña a favor de la contracepción, cosa contraria a las creencias más profundas del Papa y de la Iglesia Católica actual.

Más preocupante que el uso obvio y blasfemo de algunos dichos e imágenes religiosos por los técnicos de la publicidad y del márketing, quizás, es la tendencia insidiosa hacia la trivialización. Si obras de arte únicas pueden ser trivializadas por medio de su reproducción masiva, por ejemplo al colocar la cara de la Gioconda en un anuncio comercial, una camiseta o un par de calcetines, ¿cuánto más seria es la trivialización de, pongamos por caso, la crucifixión? Esto es precisamente lo que ocurrió con *The Sunday Times* en 1998 cuando hizo publicidad de las fotos de Terry O'Neill bajo el titular «Heavenly Bodies» [«Cuerpos Celestiales»] ilustrada con el cuerpo de Raquel Welch en un bikini de cuero y atada a una cruz de madera.

El crítico de las Comunicaciones Neil Postman considera la publicidad de este tipo un ataque abierto de la religión, equivalente a una «cultural rape, an ideology that gives boundless supremacy to technological progress and is indifferent to the unraveling of tradition» (violación cultural, una ideología que otorga la supremacía ilimitada al progreso tecnológico, indiferente al desarrollo de la tradición» —Postman:170—). Cualquier persona que comparta la preocupación por el poder de los símbolos reconocerá que gran parte del significado de los iconos religiosos y nacionales se borra cuando se los pone al servicio de simplificados fragmentos de información de veinte segundos, cuyo único propósito es fomentar un consumo todavía más acelerado.

BIBLIOGRAFÍA

- Armstrong, Stephen. «Sacrilege, Death, Eating Disorders ... I'll Buy That (Shock Advertising Campaigns by Volkswagen and Benetton)», *The European*. 16 de febrero de 1998.
- Ballard, Robert D. *The Discovery of The Discovery of the Bismarck*, Toronto: Madison Press, 1990.
- Garner, Clair. «Media: Crisis of Faith in Ad Land». *Independent*. 16 de febrero de 1999.
- Green, Harriet. «Media News: Too Far in God's Name? Use of Religious Imagery Is Worrying the Ad Watchdogs», *The Daily Telegraph*. 2 de abril de 1999.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1986.
- Postman, Neil. *Technopoly*. Nueva York: Knopf, 1992.
- Robinson, Trevor. «Shockingly Good Adverts for this Crazy World of Ours», *The Sunday Times*. 2 de agosto de 1998.

LA PRUEBA DEL ÁGUILA:
MÍSTICA Y PICARESCA EN UN EMBLEMA
DE COVARRUBIAS (1.79)

Frederick A. De Armas
University of Chicago

La literatura emblemática española del Siglo de Oro, con su énfasis en lo didáctico,¹ necesariamente le presta mucha atención a la educación. Como bien han mostrado John Cull y Antonio Bernat Vistarini, los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias tienen mucho que decirnos sobre este tema: «Queda claro que Sebastián de Covarrubias es el emblemista español más preocupado por los temas pedagógicos y por los asuntos relacionados con la infancia, cosa que conviene a uno de sus títulos: maestrescuela.» (16). En la detallada lista de emblemas proporcionados por estos críticos, no aparece el águila con sus hijuelos, grupo que según las creencias zoológicas de la época, podría proporcionar elementos importantes en una discusión sobre la educación y la sabiduría. Esta imagen, entonces, será el tema de este ensayo, en un afán de descubrir por qué Covarrubias no utilizó el potencial pedagógico de esta fábula sino que la transforma en algo más «espiritual y contemplativo» (79v).

Ya José Julio García Arranz ha estu-

diado con detenimiento las fuentes clásicas y medievales del emblema. La prueba del águila aparece por primera vez en Aristóteles: «Obliga el águila de mar a sus polluelos cuando están todavía implumes a mirar al sol: al que no quiere lo golpea y lo obliga a volverse hacia él y aquel cuyos ojos prorrumpen antes en lágrimas, a ese lo mata y al otro lo cría» (García Arranz:176).²

La historia se divulga a través de bestiarios medievales. Aún bestiarios árabes recogen la historia. De uno de ellos, atribuido a Ibn Bajtisu (médico sirio del siglo XI) hay un manuscrito en el Escorial que fue traducido al latín a principios del siglo XVII.³ Aquí la prueba de los polluelos es también prueba de la esposa del águila. Pues, si los polluelos no pueden «mantener fija la vista» en el sol, esto significa que la hembra ha sido infiel. Entonces, los aguiluchos ilegítimos son desechados (*Libro de las utilidades* 85). Un bestiario del siglo XIII contiene la historia del águila y sus polluelos con una aplicación más relacionada a nuestro propósito. El

¹ John T. Cull llama al emblema: «Renaissance Humanism's predilect didactic tool» (265). Carmen Bravo Villante apunta que: «Hay que reconocer que la empresa y el emblema se prestaban a lo didáctico y a lo propagandístico, y era un medio visual de extraordinaria eficacia» (Covarrubias 1978:x).

² García Arranz cita aquí a la *Historia de los animales* de Aristóteles ix,35,620a. La leyenda también se encuentra en otros tratados zoológicos como la *Natural historia* de Plinio y la obra de Claudio Eliano. Plinio le añade a esta leyenda el concepto de la legitimidad. Aquellos hijuelos que pueden mirar directamente al sol sin pestañear son considerados verdaderos hijos del águila, y así son criados por esta ave (10.3, p. 299).

³ Como explica Carmen Ruiz Bravo-Villasante, el traductor fue David Colville «noble escocés que catalogó los fondos de El Escorial de 1616 a 1626» (*Libro de las utilidades*:xxx).

autor describe en detalle el carácter y el castigo del polluelo que no puede mirar al sol: «Pero aquel que se desvía de los rayos solares y no los mira, es descartado como degenerado y no merecedor de premios. Ni se le considera como alguien que debe educarse, al contrario, a tal polluelo no se le debe prestar atención» (White:107). La idea de la educación selectiva y el hecho de hacer pruebas ya subraya el elemento pedagógico de esta imagen.

Además de la tradición clásica, los bestiarios, los escritos patristicos y enciclopedísticos, Covarrubias debió consultar otras colecciones emblemáticas de la época. Aparece en Ripa, Joannes Sambucus, Girolamo Ruscelli, etc. La fábula del águila y sus polluelos aparece con frecuencia en la emblemática española. Juan Francisco de Villava (1613) y Alonso Remón (1627) la van a utilizar a lo divino, continuando así la interpretación de Covarrubias, mientras que el *Gobierno general, moral y político* (1696) de Andrés Ferrer de Valdecebro y el *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, a la M(ajestad) C(átolica) de la Emperatriz doña María de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603*, llevan el emblema al terreno político. Hay una breve alusión a los hijuelos del águila en las *Honras... de la Emperatriz doña María de Austria* (Bernat Vistarini-Cull:43, n° 33).

La primera obra emblemática española sobre el tema que nos preocupa puede haber servido como un posible modelo a Covarrubias. Las Emblemas moralizadas de Hernando de Soto (1599), nos muestran una imagen bien diferente de la que encontramos en Covarrubias. En este último tenemos un recuadro o marco con muchas decoraciones, que incluyen ninfas haciendo de

cariátides y angelillos desnudos (o *putti*) trepando por unos ramos llenos de fruta. Nada de esto está presente en el emblema de Soto. La imagen es sobria, fría, sin adorno o marco. Para Julián Gállego esto se debe a «la gran dificultad que se topaban los emblemistas españoles» pues los grabadores de la península «no pasarían de medianos» hasta la segunda mitad del siglo XVII (Gállego:104). Sea cual fuere la causa, esta sobriedad sirve para recalcar el triste patetismo de la escena representada por Soto quien muestra en primer plano a un polluelo que yace boca arriba, al parecer muerto. Como contraste, se dibuja en lo alto del monte el hijo triunfante con el águila, ambos mirando al sol. La presencia de un polluelo muerto e ignorado, mientras que otros se regocijan en lo alto, recalca una cierta crueldad por parte del padre y hermano del muerto. Covarrubias, reacciona ante esta posible crítica suprimiendo el polluelo muerto. En su grabado, varios de los hijos están en la tierra y se puede asumir que han sido desechados, pero aún así se muestran contentos. Este cambio puede sugerir que Covarrubias está muy conciente del impacto de lo visual y así trata de mostrar lo positivo de la prueba.

Esta reacción ante la crueldad del águila puede también reflejar un conocimiento de la poesía de la época. A Nuño de Mendoza, poema satírico de Bartolomé Leonardo de Argensola,⁴ fue escrito después de la publicación de los emblemas de Soto pero antes de la aparición de la colección de Covarrubias. Esta epístola tiene como propósito persuadir a Nuño de Mendoza de que no envíe sus hijos a Madrid a estudiar,⁵ pues la corte es sitio que puede poner en peligro la educación de estos jóvenes. La voz poética se autodenomina

⁴ Este poema es considerado por Bleca como una de sus mejores obras: «La que ofrece un interés más subido, limada muchas veces, a juzgar por las versiones manuscritas, es la dirigida a don Nuño de Mendoza sobre los vicios de la Corte, que ha merecido siempre los mejores elogios de la crítica (Argensola xxxv).

⁵ Para un estudio detallado de esta epístola véase a De Armas (2000).

«filósofo molesto» (v. 39), y así nunca deja de aconsejar y moralizar. El padre, según este filósofo, debe disciplinar a los hijos y usar de buenos ejemplos como el del águila: «¿quien dirá que es prueba / de la águila, que al sol los examina?» (vv. 47-48). Para Argensola, el padre es responsable de la educación de sus hijos y no debe acceder a sus fervores o pasiones. Esto lleva al filósofo a describir otra imagen que se encuentra en la emblemática de Covarrubias, el niño como tierna planta (fol. 252). Argensola usa esta imagen del tierno árbol para subrayar la debilidad de los hijos y el poder de la educación (vv. 59-60). El poema de Argensola, escrito el año después de que Hernando de Soto publica su poema, le atribuye al padre la responsabilidad de la educación. Así, el hijo desechado y muerto de Soto se convierte en signo de la inhabilidad pedagógica del padre.

Debajo del grabado, Soto incluye el *subscriptio* típico de la emblemática. Luego de narrar la leyenda, concluye Soto:

Tal en el profundo abismo
Del humano pensamiento,
Ha de hallar conocimiento
Cada uno de sí mismo. (fol. 77v)

Así pues, Soto transforma al águila-maestro que enseña a sus hijos en algo personal. No se trata de algo exterior, sino de un conocimiento interior. Los hijos del águila son los pensamientos humanos. Algunos llevan a la verdad (los hijuelos que pueden mirar al sol directamente y permanecen con el águila) y otros son descartados por falsos.

Este énfasis en el autoconocimiento también lo encontramos en Covarrubias. En las octavas reales del *subscriptio* exclama:

O verdadero Sol, Dios infinito,
Si de mi pensamiento los hijuelos,
En vos no ponen toda su esperanza,
Desechelos mi alma, sin tardanca. (fol. 79v)

Mientras que para Soto el autoconocimiento puede reflejar ambos el ideal clásico y el cristiano, para Covarrubias sólo este segundo es importante, algo inusitado pues en muchos otros emblemas se dedica a discutir la educación mundana. Al seguir las indicaciones de Soto y llevarlas a lo «espiritual y contemplativo» (fol. 79v),⁶ Covarrubias está apuntando a otra tradición que utiliza esta imagen zoológica. Ya en su primer emblema nos muestra el simbolismo solar tan importante para la imagen del águila. Comienza su libro con una invocación al sol que es «Aquel divino Sol, dios escondido / Fuente de gloria y bienaventuranca» (fol. 1r). De aquí hay sólo un paso a considerar que el águila que mira al sol, está mirando la verdad divina. Esta mente o alma tiene como hijuelos a sus pensamientos. Covarrubias le suplica a Dios que acepte sólo aquellos propios a la divinidad. Claro que para llegar aquí Covarrubias no se vale simplemente de la obra de Soto y de su imagen de Dios como sol. Creo que interviene otra tradición en la creación del emblema 79 de Covarrubias.

En el capítulo 20 de su *Vida*, Santa Teresa de Jesús trata de explicar su arrobamiento o éxtasis. No debe sorprendernos que utilice la imagen del sol para referirse a Dios. Con la iluminación divina algo extraño le ocurre al alma no perfeccionada: «Aquí no solo las telarañas ve de su alma, y las faltas grandes, sino un polvito que haya, por pequeño que sea, porque el sol está muy claro» (134). El sol, entonces hace que el alma abra los ojos, pero: «ve tantas motas, que

⁶ Añade Covarrubias que «para otros algunos su inuencion es amorosa» (fol. 79v). Hay varios emblemas en que el águila representa el amante y el sol la amada: Pierre Francesco Moneglia, Camillo Camilli y Jacobo Boncompagni. Unico Acolti hizo una empresa amorosa que recogió Ruscelli sobre el águila y sus polluelos (García Arranz 1996:186).

los querría tornar a cerrar. Porque aún no es tan hija de esta águila caudalosa, que no puede mirar este Sol de en hito en hito» (134). Vemos como el águila divina no rechaza los polluelos, sólo desea que se purifiquen. En Covarrubias el rechazo tampoco es del ser humano y su alma sino de los pensamientos que no se dirigen al Sol divino. Como ha mostrado Gaston Etchevoyen, la imagen del águila la toma Santa Teresa de obras religiosas anteriores.⁷ Pero es muy posible que Covarrubias haya tenido muy en cuenta la obra teresiana pues claramente indica que este emblema es espiritual y contemplativo –basado muy posiblemente en la contemplación religiosa de esta santa–. Vemos entonces cómo obras fuera de la tradición emblemática sirven para transformar el emblema de Covarrubias y separarlo de la obra de Soto. *La Epístola a Nuño de Mendoza* de Argensola puede haberle llevado a Covarrubias a eliminar al patético polluelo muerto, para así mostrar la positiva responsabilidad del padre en la educación de sus hijos; mientras que la obra de Teresa lo llevaría a pensar en los elementos religiosos y hasta místicos de la autoeducación. Los polluelos desechados pueden mostrarse felices pues no tienen autoconocimiento, es decir, son los pensamientos vanos.

Pero hay aún otro modelo más importante. En 1604 un médico toledano, Francisco López de Úbeda, publica *La pícaro Justina*.⁸ El mismo nos dice que para que su libro no sean todo vanidades: «añadí como por vía de resurrección

o moralidad, al tono de las fábulas de Hisopo y jeroglíficos de Agatón, consejos y advertencias útiles» (43). A través de la obra, repite la palabra jeroglífico cuando introduce tales advertencias.⁹ Ya en los escritos de Plutarco se encuentra la definición del jeroglífico como pintura que escondía conceptos filosóficos y esotéricos. Al relacionar los jeroglíficos egipcios con la fábula de Esopo, el autor de *La pícaro Justina* ciertamente muestra un conocimiento de la tradición pues justamente la famosa *Hieroglyphica* de Horapolo se publicó en 1505 junto con las fábulas de Esopo. Como explica Anthony Grafton, la obra de Horapolo, escrita en Alejandría en el siglo quinto, combina el fraude con lo genuino al tratar de reconstruir la tradición perdida de los jeroglíficos egipcios (Horapolo: XIV). Descubierta en el Renacimiento y convertida en ejemplo de la sabiduría de la antigüedad, se publicaron más de treinta ediciones y traducciones de la *Hieroglyphica*. Esta visión pictórica y simbólica de conocimientos esotéricos es una de las fuentes de los emblemas Renacentistas, pues, como explica Marisilio Ficino «cada jeroglífico contiene un pensamiento abstracto en forma visual» (Horapolo: 20). De hecho, el inventor de la emblemática renacentista, Andrea Alciati, creía que estaba creando jeroglíficos cuando concebía los dibujos que debían de acompañar al subscriptio o poema (Jones: 416).

En la entrada sobre el «emblema» en el *Tesoro de la lengua* Sebastián de Covarrubias envía al lector a la obra de su hermano, Juan de Horozco y Covarru-

⁷ Aparece en la tercera parte del *Abecedario espiritual* (1537) de Francisco de Osuna. Aquí el águila puede ser el director espiritual o Dios mismo. Al igual que en Teresa, los polluelos pueden representar los pensamientos –que Osuna presenta como los deseos y los proyectos. Los malos, los que no miran al sol, deben ser rechazados (Tratado 9, capítulo 4) (Etchevoyen 250).

⁸ Para principios del año siguiente ya tenemos impresa lo que puede ser la primera crítica de esta obra en los versos preliminares del *Quijote*. Urganda la Desconocida, la maga del *Amadís de Gaula* se pronuncia como autora de estos versos de cabo roto: No indiscretos hieroglíficos / estampes en el escudo – (28). Para muchos esto es una alusión a *La Arcadia* y al *Peregrino en su patria* de Lope de Vega, obras que tienen como portada un escudo con diecinueve torres, que pretende mostrar que Lope es descendiente de Bernardo del Carpio. Pero, Marcel Bataillon ha mostrado claramente que esta referencia es al escudo de Rodrigo Calderón impreso en la portada de *La pícaro Justina*.

⁹ Véanse, por ejemplo las páginas 43, 67, 69, 80, 90, 118, 133 y 195.

bias para un estudio más detallado.¹⁰ Y ciertamente, al comienzo de su texto emblemático, dice de los emblemas «que en realidad son Hieroglyphicos y sagradas letras, gran antigüedad tienen; y por esto se deue tenerlas en mucho, y dar lugar a que de proposito se consideren» (fol. 12r). Este respeto a los emblemas debido a su propósito sagrado y antigüedad sería contrario al uso satírico de los jeroglíficos por el autor de *La pícara Justina*.

Sebastián de Covarrubias publica sus *Emblemas morales* seis años después de la aparición de *La pícara Justina*. Debía estar muy consciente de la presencia del águila en esta novela picaresca, ave que sirve de base a toda una serie de jeroglíficos en la obra.¹¹ Pues *La pícara Justina*, como ha mostrado Antonio Rey Hazas, incluye toda una serie de «bestiarios emblemáticos,» el águila siendo una de los animales más prominentes en el texto (122). En López de Úbeda al igual que en Covarrubias, Argensola, Santa Teresa y Hernando Soto, la historia del águila y sus polluelos se relaciona con la educación. Aquí, la madre es el águila y Justina el aguilucho: «Las águilas enseñan a sus hijos a que miren el sol de hito en hito, porque como nacen con los ojos húmedos y tiernos, pretenden que el sol se los desequie y aclare para que vean la caza de lejos y se abalancen a ella... Así, puedo decir, en esta materia

era mi madre un águila pues aclaró mis tiernos ojos para considerar la caza desde lejos y saberla sacar, aunque más encubierta estuviese en un mar de dificultades» (133). Enseñarle a sus polluelos a cazar vale por enseñarles a hurtar. Como explica Justina «cada cual enseña lo que sabe» (135) y su madre le enseña del mundo picaresco.¹² Así la alta retórica y la tradición de conocimiento platónico-egipcia, es usada en López de Úbeda para desviar al lector de este tipo de sabiduría y llevarlo a lo picaresco. La frase «de hito en hito» la repite Covarrubias posiblemente para mostrar que conoce bien la obra de López de Úbeda. Pero, este conocimiento lleva a la crítica, pues los pensamientos de la novela no tienen nada que ver con la verdad solar y divina. ¿Sería por esto que Covarrubias rechaza el uso profano de la leyenda del águila y sólo acepta una interpretación a lo divino basada en los escritos de Santa Teresa? Al hacer esto, Covarrubias se pone de parte del ficticio licenciado Perlúcaro en la obra de Úbeda, el cual critica a la pícara sus aires eruditos, esotéricos y místicos cuando exclama: «¡Qué madre Teresa para escribir sus ocultos éxtasis, raptos y devociones!» (86).

Ya que Justina se dedica tanto a adornar su obra con alusiones eruditas,¹³ Covarrubias no menciona los «autores graves» a quien se refiere en el emblema

¹⁰ «Metafóricamente se llaman emblemas los versos que se suscriben a alguna pintura o talla, con que sinificamos algún concepto... Este nombre se suele confundir con el de símbolo, hieroglífico, pegma, empresa, insignia, enigma, etc. Verás al obispo de Guadix, mi hermano, en el primer libro de sus *Emblemas*, a donde está todo mui a la larga dicho, con erudición y distinción» (Covarrubias *Tesoro*:506).

¹¹ López de Úbeda describe dos jeroglíficos del águila antes de llegar al del ave y sus polluelos. Primero, habla del águila que persigue al dragón (75) y luego describe al águila con la corneja como «jeroglífico de la paciencia» (90). No debe de sorprendernos que Covarrubias también se aproveche de estos dos jeroglíficos para su entrada sobre el águila en su *Tesoro de la lengua*.

¹² A este jeroglífico de López de Úbeda, sigue el de la paloma que «enseña a sus pichones a barrer y limpiar el nido» (133). De nuevo, tenemos a una madre que enseña a sus crías. La imagen de «a quienes el celo de enseñar sus hijos los ha hecho maestros de todo el mundo, especialmente Egipto» (133-34) nos remonta a la tradición de sabiduría que comienza con los jeroglíficos y se expresa en el Renacimiento con los emblemas y nociones platónicas de la imagen. Pero, como buena sátira, tenemos aquí algo hiperbólico pues el jeroglífico tiene como significado el hurto. Al igual que la paloma, Justina aprende a «bar(r)er y limpiar, no sólo la casa, pero las bolsas y alforjas» (133). Aunque Covarrubias utiliza la paloma en varios emblemas siempre tiene sentido elevado y edificante, distanciándose así de la picaresca.

1.79 para no hacer alarde de erudición y caer dentro de la sátira que él mismo desata contra López de Úbeda. Esto contrasta con el emblema sobre este asunto de Hernando de Soto, quien incluye toda una serie de autoridades en su comentario. Pero la parquedad erudita del emblema de Covarrubias sirve para subrayar la cita del único autor clásico que utiliza aquí. El mote del emblema *Tu mihi solus eris* proviene del *Remedia amoris* de Ovidio. Covarrubias parece ser gran conocedor de Ovidio y utiliza su *Ars amatoria*, *Fasti Metamorphosis* y *Remedia amoris* en muchos emblemas. Recurre en la mayoría de los casos a las *Metamorphosis* ya que esta obra tiene larga tradición de haber sido moralizada.¹⁴ Pocas veces usa el *Remedia amoris* ya que es obra que parece tener poca relación con lo didáctico. El poeta que había enseñado a amar en su *Ars amatoria*, ahora enseña lo opuesto. En el emblema 2.51 Covarrubias utiliza estos remedios de forma apropiada, mostrando cómo todo lo malo debe destruirse en sus principios, antes de que esté muy arraigado.¹⁵ Pero en el caso del emblema 79, el contraste entre este texto clásico y el de Covarrubias no puede ser más patente. La obra de Ovidio está llena de consejos al amante. Nos dice, por ejemplo, que el amante encontrar una segunda amada.

Todo amor, dice Ovidio, es vencido por un nuevo amor, pues cuando se divide una pasión, se atenúa. Así, la madre puede sentir menos tristeza cuando muere uno de sus varios hijos que cuando ella exclama «*tu mihi solus eras*» (v. 464, 208) al perecer su único hijo. La comparación de Ovidio es algo chocante pues pasamos de la pérdida de un amante a la muerte del único hijo. Aún mas chocante es el uso de este tópico para el lema de un emblema a lo divino. Es como si Covarrubias estuviera parodiando la representación satírica de Úbeda donde lo erudito y lo picaresco se entrelazan de manera forzada. Pero Covarrubias quiere mostrar que sí es posible reconciliar opuestos. Mientras que Úbeda usa una retórica elevada para discurrir sobre conceptos bajos, Covarrubias muestra que lo opuesto es aceptable dentro de una tradición cristiano-platónica. Así, un lema de amor profano puede servir para iluminar un emblema a lo divino y establecer toda una serie de misterios ingeniosos que incitan a la interpretación y hace que el pensamiento vuele por regiones sacras. Y, para separar el lema profano de un concepto divino, Covarrubias cambia el tiempo del verbo. Mientras que en Ovidio leemos «*eras*» pues el hijo ya ha muerto, en Covarrubias tenemos el futuro «*eris*.» Sólo los pensamientos altos

¹³ La novela de López de Úbeda no sólo se burla de los jeroglíficos. Incluye además toda una serie de mecanismos eruditos, tales como acotaciones, alusiones, y divisiones tomadas de libros sagrados para así parodiar libros que exhiben su propia erudición. Cuando la pícara Justina trata de defender este estilo alto, usa la imagen del águila: «Así pienso que, cuando yo más me encumbrare en el nido de la altísima elocuencia, cuando más levantara el estilo sobre las nubes de la retórica, entonces el villano y terrestre vulgo hará alas de la envidia... y que-rrá, como el dragón, oprimir los polluelos de mi entendimiento, que son mis conceptos y discursos ingeniosos» (75). Covarrubias, al igual que Justina, relaciona a los polluelos con los pensamientos. Pero, mientras que la pícara establece que sus altos pensamientos tienen que ver con estilo y retórica, Covarrubias muestra que los pensamientos deben de estar dirigidos a lo más alto, a la divinidad. Otros hijuelos o pensamientos deben ser desechados. Aquí está la gran crítica de la obra de Úbeda: su alta retórica no lleva a materias sagradas.

¹⁴ Para el uso de la *Metamorphosis* véanse, por ejemplo los siguientes emblemas: 1.2, 1.10, 1.17, 1.22, 1.24, 1.26, 1.28, 1.31, 1.40, 1.41, 1.45, 1.49, 1.50, 1.54, 1.64, 1.65, 1.86, 1.93, 1.98, 1.100, 2.8, 2.14, 2.22, 2.30, 2.31, 2.33, 2.38, 2.39, 2.41, 2.44, 2.71, 2.73, 2.91. En 2.38, por ejemplo, Covarrubias toma como lema el símil que establece Ovidio en el libro octavo entre el hambre y el fuego: «(non) unquam alimenta recusat» (8.837). Sobre el *Ars amatoria* véanse, por ejemplo: 1.19, 1.96, 2.70, 2.89 2.99; sobre *Remedia amoris* 2.51; y sobre el *Fasti* 1.52.

¹⁵ En el comentario explica Covarrubias: «Tener en poco las cosas que puede(n) traer por tiempo inconueniente, es ocasion de grandes males, y trabajos, los quales al principio se escusauan con poquita diligencia» (151v). Utiliza el lema de Ovidio en el que la medicina ya no tiene tanto efecto pues se ha esperado mucho tiempo para curar la enfermedad (en este caso es la enfermedad de amor): «Principipis obsta; sero medicina paratur, / Cum mala per longas convaluerit moras» (vv. 91-2).

y divinos serán aceptados como hijos verdaderos de la mente humana.

La leyenda del águila y sus polluelos refleja entonces una serie de conceptos y visiones dentro de la España del Siglo de Oro. Esta leyenda de raíces clásicas está presente en el bestiario medieval y en textos religiosos. En el Renacimiento, adquiere el valor de concepto platónico-hermético relacionado con la *prisca theologia*¹⁶ y el saber esotérico de los jeroglíficos egipcios. También llega a ser parte de la visión mística de Santa Teresa, quien utiliza la leyenda para describir el éxtasis y su valor purgativo. El tema de la prueba también inspira a aquellos que, como Bartolomé Leonardo de Argensola, quieren perfeccionar la educación de los jóvenes en España, noción que inspirará más tarde a Calderón de la Barca.¹⁷ Sebastián de Covarrubias y otros emblemistas del Siglo de Oro reconocen varias de estas tradiciones en un deseo de crear una imagen didáctica con gran riqueza de significados. En vez de un énfasis en la educación secular, los primeros emblemistas subrayan la importancia del autoconocimiento. Mientras que Hernando de Soto se enfoca en el estoicismo, Sebastián de Covarrubias se desvía hacia lo religioso y el misticismo. Esta nueva dirección va a ser seguida por los emblemistas posteriores tales como Villava y Remón. Así, Covarrubias se convierte en la fuente más importante para los emblemistas que desarrollan este tema. Pero Covarrubias, diviniza su emblema como reacción a la transformación del tópico en la novela picaresca de López de Ubeda. En su alto nido de erudición y elocuencia, Justina causa una verdadera conmoción en los círculos humanistas que admiran los antiguos

secretos de los egipcios. *La pícara Justina*, con su chocante entrelazamiento de erudición platónica-emblemática y materia paródica picaresca, causa que el águila, de Covarrubias en adelante, vuele más alto, para así evitar la contaminación con la materia mundana.

BIBLIOGRAFÍA

- Argensola, Bartolomé Leonardo de. *Rimas*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. Vol. 1.
- Bataillon, Marcel. *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*. Madrid: Taurus, 1969.
- Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (1977). «Las edades de los hombres en los libros de emblemas españoles», *Criticón* 71, 5-31.
- Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (1999). *Enciclopedia de Emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Juventud, 1998.
- Covarrubias, Sebastián de (1978). *Emblemas morales*. Ed. Carmen Bravo Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla.
- Cull, John T. «Heroic Striving and Don Quixote's Emblematic Prudence», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67 (1990), 265-77.
- De Armas, Frederick A (1986). *The Return of Astraea. An Astral-Imperial Myth in Calderón*. Lexington: University of Kentucky Press.
- De Armas, Frederick A (2000). «Painting Danae, Diana, Europa and Venus: Titian and Argensola's A Nuño de Mendoza». *Calíope*, 6, 181-97.
- Dunn, Peter N. *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Etchegoyen, Gaston. *L'Amour divin. Essai sur les sources de Ste. Therese*. Paris: Bocard, 1923.

¹⁶ Según Marsilio Ficino, existía una *prisca theologia* o antigua teología «taking its origins in Mercurius and culminating in the Divine Plato» (Yates:14). Esta genealogía de los sabios de la antigüedad comienza con el Mercurio egipcio (Hermes Trismegisto), continúa con Zoroastro, incluye a Orfeo y a Pitágoras y termina con Platón. El concepto de la imagen que lleva al conocimiento esotérico es pues importante ya que se relaciona con los jeroglíficos egipcios.

¹⁷ Este dramaturgo barroco utilizará el águila como motivo central en la educación de Segismundo en *La vida es sueño* (De Armas 1986:128-9).

- Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española*. Madrid: Aguilar, 1984.
- García Arranz, José Julio (1993). «Los bestiarios medievales como fuente de los emblemas animalísticos europeos de los siglos XVI y XVII» *Actas del VIII congreso nacional de historia del arte*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- García Arranz, José Julio (1996). *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Horapolo. *The Hieroglyphs of Horapollo*. Trad. y ed. George Boas. Forward, Anthony T. Grafton. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas morales*. Segovia: Juan de la Cuesta, 1591.
- Jones, Joseph R. «Hieroglyphs in La pícara Justina», *Estudios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*. Eds. Josep. M. Sola-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani. Barcelona: Hispam, 1974, 415-429.
- Libro de las utilidades de los animales*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1980. Ed. Carmen Ruiz Bravo-Villasante.
- Ovidio. *The Art of Love and Other Poems*. Vol. 2. Trans. J. H. Mozley; rev. G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- Plinio. *Natural History. Books VIII-XI*. Vol. 3. Ed. H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- Rey Hazas, Antonio. «El bestiario emblemático de la Pícara Justina», *Edad de Oro* 20 (2001), 119-45.
- Soto, Hernando de. *Emblemas moralizadas*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983. Ed. Carmen Bravo-Villasante.
- Teresa de Jesús, Santa. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1966. Ed. Luis Santullano; intr. Ramón Menéndez Pidal.
- White, T. H. *The Bestiary. A Book of Beasts being a Translation from a latin Bestiary of the Twelfth Century*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1954.
- Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.

EMBLEMAS Y RETÓRICA: EJEMPLOS
SILOGÍSTICOS DEL *PRÍNCIPE PERFECTO*
DE ANDRÉS MENDO (1662)

G. Richard Dimler, S.J.
Fordham University

En los últimos años varios críticos han aludido al aspecto silogístico o argumentativo del emblema del siglo diecisiete, pero el estudio de cómo el emblema llega a ser una forma aparentemente silogística está todavía en su niñez.¹ En el tipo específico de emblema religioso del siglo diecisiete, que es el objeto del estudio presente, el emblema ya no es un enigma o acertijo que un lector erudito debe resolver, como era la costumbre en el siglo dieciséis y típico de Alciato y otros escritores tempranos de emblemas. En lugar de esconder el significado del emblema para servir de diversión y desafío a la élite cultural y a los eruditos, el emblemista religioso del siglo diecisiete a menudo intentó revelar todo el mensaje del emblema para hacerlo más aparente y persuasivo para el lector. La función del emblema ahora es la de revelar la lección moral contenida en las partes del emblema para así conmovir al lector y

motivarlo a poner en práctica la moraleja. El desafío y los aspectos esotéricos del emblema ahora son de una importancia inferior. Este nuevo aspecto revelador del emblema se convierte en la función principal de la *subscriptio*, que comienza a funcionar como un tipo de mini-sermón (casi todos los principales teóricos jesuitas del emblema en el siglo diecisiete atestiguan este énfasis en el contenido moral y la naturaleza del emblema: Menestrier, Masen, Le Jay, Pietrasanta..., aunque un teórico como Masen desprecia el emblema cuando llega a ser demasiado aparente). Las tres partes clásicas del emblema, *pictura*, *lema* y *subscriptio* se dedican ahora a revelar el contenido o la proposición del emblema mediante el uso de un recurso retórico, a saber, la *dispositio*, elemento esencial de la oración clásica.

Lo que es más, hay varios jesuitas, teóricos del emblema, que dan fe de la naturaleza silogística del emblema en el

¹ Hacen referencia al emblema como silogismo: Rödter, Warncke y Russell (44a: «For Bouhours and Le Moyne the problem of the soul [in the device] tended to disappear as they began to conceive of the device as a syllogism». 44c: «The French predilection for the «artistic» conception of the device is particularly evident any time a theorist begins to talk about the device as if it were a syllogism, for then he will talk not of places, but of qualities and attributes, situation his position more clearly in the area of traditional Aristotelian logic, with its categories and predcats, than in the domain of topical logic, which by this time had more or less passed from fashion». 51c: «More important for these theorists, however, was the fact that inherent qualities are necessary if the underlying syllogism is to be true; using attributed qualities of the signifier as the basis for the metaphor would produce a major premise which is false, thus flawing the entire syllogism». 157c: «The relationship between *signifiant* and *signifie* is looser, then, with allegory than it was expected to be in a metaphor, where that relationship must have the rigor of a syllogism. To possess that rigor, the metaphor, it was thought, must be based on a real and essential trait of the *signifie*; if it were not, the syllogism would be flawed by a major premise which is false»). Ver tb. Neuber: 354 y 371.

siglo diecisiete. Por citar algunos ejemplos, Bohuslas asevera «Primo, in omni emblemate est comparatio vel similitudo, & necessario requiritur; res ex qua similitudo petitur & pictura, protasis vocatur, applicatio apodosis, v.g. Parthus depictus fugiendo hostem vulnerans, cum inscriptione: fuga est victoria nostra, sic debet exponi: sicut Parthus, quando fugit, hostem vulnerat, & vincit; (haec est Protasis) ita ago fugiendo voluptatem triumphabo. (haec est Apodosis)». (234) Caspar Knittel en su *Via Regia ad omnes artes* afirma «Secundo, res, ex qua similitudo petitur, vocatur protasis; applicatio vocatur apodosis. Additur lemma sive inscriptio». Para Jakob Masen la naturaleza argumentativa de la imagen figurada, que denomina la «*imago figurata*» ocurre cuando la *res picta* se ve como la prótasis, la *res significata* como la apódosis y la comparación o *collatio* total entre las dos como una conclusión entimemática hecha por el observador. (Masen:453 y 455) Barbara Bauer concluye que por lo general Masen concibe de la *imago figurata* como una construcción doble. Para Masen la *subscriptio* no es esencial para la *imago figurata*.² La conclusión del emblema la deduce el lector. Es como la apódosis en una cláusula condicional.³

Quizás esto tenga que ver con la influencia de Giovio, quien habla del *corpus* y de la *anima* del emblema, siendo el mote el ánima de la empresa y la *pictura* el cuerpo. Pierre L'Abbe asevera en la sección *De Emblemate*: «Artem Emblematis & præceptiones tradidêre multi:

hæc pauca accipe. Emblema picturis, & verbis constat plerunque, & totum corpus allegoricum est, aliud ostentans, & aliud adumbrans; admittit plures figuras humans & divinas, easque integras; & plura carmina & verba allegoriam explicantia: Et pati potest lemma aliquod aut Epigramma quod adumbratam personam appellet, eique emblema applicet; atque hæc apodosis quamvis extranea emblematis, juvat tamen lectorem ne emblema quod videt ænigma putet». (426) Friedrich Reiffenberg, SJ en su *Selectiora Poemata* Cologne: 1758, pág. 107, confirma que en *Affixio Rhetorum Confluentiae*, 1730, escrito por el R. P. Francisco Ortman, S.J., Catedrático de Retórica, la estructura de las «*affixiones*» eucarísticas toma la forma de un silogismo: la leyenda *Symbolum*, el Lema y la *subscriptio* básicamente se dividen en una prótasis y una apódosis. Éstas ocurren en las páginas 109-122. Por ejemplo, hay una *affixio* en la pág. 110 con la leyenda *Eucharistia est Cibus Fidelium, & præcipuum Ecclesiae decus Symbolum: Fons in horto*. Lema: *Nutrit & ornat*. A continuación hay dos divisiones, una llamada prótasis y la segunda apódosis. Debajo de la prótasis hay una descripción bucólica general de una fuente: «*Splendidior vitro / Fons hat Favonii divitias suo / Nutrit liquore, hortique cultum / Non modico decorat nitore*». Debajo de la segunda división, la apódosis, Cristo se ve como una fuente que se reparte a sí mismo en la Eucaristía: «*Tu gemma nostri, tu decus ordinis... / Esca, decus, columnenque gentis*».

Silvestro Pietrasanta en su *De Symbo-*

² Cf. Liber IV, s.561: «Lemma figurae definiendae servit, quae in lemmate saepe non minus vaga, quam symbolo reperitur. Expositio vero, sive illa versibus, sive oratione soluta absolvatur, rem per figuram significatam explicat, ac comparisonem protasis cum apodosi instituit». Como afirma Bauer:512: «Der argumentative Charakter einer poetischen imago figurata wird deutlich, wenn man die res picta als Protasis, die res significata als Apodosis auffasst, den gesamten Bildvergleich (collatio) aber als enthymematischen Schluss betrachtet, der vom Betrachter oder Leser erst zu vervollständigen ist». (La naturaleza argumentativa de la *imago figurata* poética se hace aparente si se concibe de la *res picta* como la prótasis y de la *res significata* como apódosis y de la *collatio* entera como una conclusión entimemática que el observador o lector tiene que completar). Masen:453: «Siquidem in poetica imagine non est idem, quod pignitur, quodque a nobis res significans, repraesentans, figura protatis graece dicitur: cum illo, quod significatur: repraesentatur, & reditio, graece apodosis nuncupatur».

³ Los gramáticos se refieren a la oración adverbial de condición enlazada por 'si' como la prótasis. Deriva de las palabras griegas *pro* ('antes') y *stasis* ('colocarse'). Así que prótasis significa 'lo que se coloca antes' o 'lo que viene primero'. La cláusula 'luego' se denomina *apódosis*; lo que 'viene después' de la prótasis.

lis *Heroicis* publicado por la imprenta de Plantin en Amberes en 1634 utiliza los términos prótasis y apódosis en la sección IX. *Cur in Heroicis Symbolis necessaria sit Comparatio*. (199). Pietrasanta afirma que la *comparatio* es la flor y regocijo del discurso erudito y elegante y que tiene dos modalidades:

First as language which posits two similes as separate and then brings them together and has the twin parts protasis and the apodosis through which clearly a similar bringing together of the two takes place; as I might say just as the Scythians overcome their enemy by fleeing; so pleasure is not overcome other than by fleeing and also comparatio delights since the mind learns much from it: to be sure, from the simile which is assumed in the protasis; from another simile which is concluded to in the apodosis and particularly the harmonious coming together of both.

(Primero como un lenguaje que propone dos símiles como separados y luego los une y tiene las partes gemelas de prótasis y apódosis, como resultado de lo cual una unión semejante de las dos ocurre claramente; como decir que así como los escitas vencen a sus enemigos mientras huyen, de la misma manera el placer no se vence sino con huirlo y también, la *comparatio* deleita ya que la mente aprende mucho de ella; ciertamente, del símil que se presume en la prótasis; de otro símil que se concluye en la apódosis, y sobre todo de la armoniosa conjunción de las dos).

Es la tesis de este estudio que el mensaje moral engastado en este nuevo tipo de forma del emblema jesuítico que emerge en el siglo diecisiete fue influido por la retórica aristotélica y por una estructura aristotélica hasta tal punto que la *subscriptio* comienza a pa-

recerse a un sermón o una oración altamente retoricados.⁴ Por eso postulamos que para entender completamente la estructura y el significado de este tipo concreto de emblema, será útil examinar el emblema como un tipo de silogismo o argumento.⁵

Como he indicado en mi estudio dedicado a la *Emblematica Ethico-Politica* de Johann Kreihing, una obra póstuma que salió en 1661 (Kreihing), estos tipos de emblemas toman la forma de un silogismo hipotético y adaptan la estructura retórica encontrada en la segunda parte de la retórica clásica, la *dispositio*, o sea, la disposición de las partes de la oración (Lanham). Según esta argumentación, el lema o mote incorpora la declaración inicial de la proposición de la tesis del emblema. La proposición, la cuarta parte del segundo canon de la retórica, la *dispositio*, expone el problema que hay que resolver, o la tesis que hay que probar.

Disposicion de una Oración Clásica

1	Introducción	<i>exordium</i>
1	Presentación de los Hechos	<i>narratio</i>
1	División	<i>partitio</i>
1	Prueba	<i>confirmatio</i>
1	Refutación	<i>refutatio</i>
1	Conclusión	<i>peroratio</i>

La *pictura* puede interpretarse como un tipo de *exordium*. El propósito del *exordium* es capturar el interés de los receptores y al mismo tiempo introducir el tema. Desde el punto de vista de la recepción del lector, es la *pictura* lo que

⁴ En la *Ratio studiorum* en la sección sobre las normas de la academia de los estudiantes de retórica y humanidades hallamos lo siguiente, que atestigua la influencia de la retórica en el proyecto educativo jesuítico: «5. las tareas de los alumnos serán componer epigramas, inscripciones, epitafios, ... para aplicar las figuras de la retórica a algún tema u otro, para sacar argumentos para cualquier cuestión de los lugares comunes de la retórica». *De Ratione et Ordine Studiorum Collegii Romani* de Ledesma indica en la página 104: «In superioribus vero classibus, et praesertim rhetorices ac humanitatis, excipient phrases, verborum significationes ac differentias, historias et fabulas, antiquitates, sententias egregias, proverbia, dicta aucta aut responsa, apophthegmata, epigrammata, fecetias, metaphoras, figuras et tropos, locos et argumenta ex iis deducta, totum denique artificium rhetoricum auctoris, quem audiunt».

⁵ Menestrier, citando el *Canocchiale Aristotelico* de Tesauro, en *L'Art des Emblemes*, afirma lo siguiente: «La troisième demande que cette illation de la Metaphore, soit une illation d'argument, semblable au Syllogisme, ou a l'Enthymeme, comme si ie disois le Roy a fait la Paix apres la guerre, donc il est semblable a Hercule, qui apres ses travaux changea sa masse en un olivier, ou bien comme l'Arc-en-ciel en tombant en pluye rendserenite, ainsi nostre pieuse Reyne a obtenu la Paix par ses larmes» (25).

primero le llama la atención.

La *pictura*, por lo tanto, puede verse como la inicial incorporación visual y espacial de la *res significans* aludida en los lemas. —La *res significans* es la prótasis o la «oración adverbial de condición enlazada por 'si'» de un silogismo hipotético. Hemos adoptado la terminología de Masen, que sostiene que la *res significans* es una combinación de la *pictura* y el lema (Masen:556)—. En este tipo de emblema la primera parte de la *subscriptio* después de la *pictura* normalmente consiste de una *narratio* y una *expositio*. La *narratio*, la segunda parte de la *dispositio* clásica de siete partes, describe el problema considerado y da al lector o al público información de fondo sobre la propuesta o la tesis. Asimismo la función de la *expositio* es definir los términos y revelar las cuestiones que se tienen que probar.

El emblema, cuando toma la forma de un silogismo, a menudo elabora la proposición por medio de una *confirmatio* retórica. Mediante el uso de la ampliación el escritor intenta confirmar y probar la tesis principal con el uso de *exempla*. Mendo y su modelo Solórzano son practicantes habituales del uso de *exempla* con sus muchas citas de autores clásicos y religiosos. También es típico del emblema retórico que la conclusión final se afirme convincente y claramente en las líneas finales del epigrama o la *subscriptio*, algo así como la apódosis confirma la prótasis en un silogismo hipotético. Como hemos visto más arriba, la nomenclatura prótasis-apódosis ocurre frecuentemente en los escritos de los principales teóricos jesuitas del emblema. Esto términos se originaron en Aristóteles, sobre todo en su *Retórica* I, 2 y III, 10 y es bien conocido que la retórica aristotélica fue un pilar del plan de estudios de la educación jesuítica en la época pre-supresión. En resumen, el

entimema prótasis-apódosis dirige el fluir del significado desde la *res significans* emblemática, la combinación de *pictura* y lema, hasta la *res significata* de la conclusión articulada en la *subscriptio*.⁶

Ahora quisiera dirigir mi atención a un celebrado libro de emblemas de un jesuita español para averiguar si podemos discernir el mismo tipo de estructura silogística en acción que vimos en Johannes Kreihing. He escogido para su análisis la segunda edición del *Príncipe Perfecto* de Andrés Mendo, publicado en Lyon en 1662. Mendo en realidad publicó una edición más temprana en Salamanca en 1657 pero la segunda de 1662, considerada como la definitiva por los estudiosos, es la primera que incluye las ilustraciones emblemáticas (Mühleisen).

Mendo nació en 1608 en Logroño y murió en Madrid en 1684. Gozó de una carrera distinguida como teólogo jesuita y predicador en la corte de Felipe IV (Mühleisen:142-7). También sirvió como Censor del libro de Solórzano-Pereyra, *Emblemata Centum, regio política* que se publicó en Madrid en 1653. Mendo fue examinador eclesiástico en Madrid en 1651 y catedrático de Escritura Sagrada y de teología escolástica en Salamanca. Como él mismo explica en la «Razón de la Obra» o el prefacio de su libro, le impresionó tanto el libro de Solórzano que decidió adaptarlo para un público más amplio en español, y después publicó una segunda edición mejorada. En su adaptación del libro de Solórzano, Mendo también ha quitado muchas de las anotaciones eruditas de Solórzano y ha reducido el número de emblemas de 100 a 80.⁷

Nuestro primer ejemplo del *Príncipe Perfecto* es el Documento XX: *Loquentia principis ornat* con el sub-lema: «Procure ejercitarse en la elocuencia, para dar mayor fuerza a sus palabras».[=Solórzano 27]. En este «Documento» Mendo acon-

⁶ cf. *Speculum Imaginum*, 453 y 454 donde Masen utiliza los términos *res significata* and *res significans*.

seja al príncipe la práctica de la elocuencia en sus acciones diplomáticas y en sus negociaciones. Como sugerimos arriba, es por medio del *exordium* que el autor intenta capturar nuestra atención inicial. Esta fase inicial tiene lugar en la *pictura* del emblema en la que Mercurio lleva un sombrero alado, pero le faltan brazos y piernas. Nuestro interés se despierta inmediatamente. ¿Por qué aparece Mercurio sin brazos o miembros? Nuestros ojos miran más allá y absorben dos lemas: uno arriba en latín y otro abajo en español: *Loquentia principes ornat* y «Procure ejercitarse en la elocuencia», para dar mayor fuerza a sus palabras. Estos lemas sirven para dar forma a la proposición en la estructura de «mini-sermón» que propusimos arriba. La elocuencia embellece el estatus del príncipe. La elocuencia da un poder mayor a sus palabras.

Luego sigue la progresión de elementos retóricos en la *subscriptio*. Mendo narra y define con más detalle la *pictura* y la *propositio* en la *subscriptio* extensiva. La elocuencia, nos dice, es el brillo del oro de la sabiduría, aportando claridad y energía, y atrae la voluntad. Los ancianos retrataron a Mercurio, el padre de la Elocuencia, sin brazos ni piernas ya que con sólo la eficacia de sus palabras logró su propósito sin la necesidad de brazos o piernas. Hay que fijarse en el uso que hace Mendo de anotaciones marginales en la *subscriptio* que utiliza para reforzar sus pruebas mediante el argumento basado en la autoridad. En el cuerpo de la *subscriptio* Mendo añade una lista de *exempla* sacados de la mitología, tales como Hércules Trintio, Anfión y Orfeo, Hermes y Jano, Agamenón; de la historia:

Hierón, Tirano de Sicilia, el embajador Cineas, Filipo de Macedonia, Alejandro Magno, César, Carlos V entre otros. Muchas de estas referencias se tomaron de Solórzano. En otro estudio futuro espero determinar si hay una pauta en las selecciones de Mendo. Todas estas citas sirven como un tipo de *confirmatio* para probar la tesis de que la elocuencia es un requisito necesario para que el príncipe sea un líder eficaz. En las últimas líneas de la *subscriptio*, Mendo subraya que la brevedad y la prudencia son partes constitutivas de la elocuencia. Cuanto más habla una persona, menos significantes resultan sus palabras. Pero sobre todo concluye Mendo en las últimas líneas de la *subscriptio* que la sabiduría y la prudencia tienen que juntarse con la elocuencia; la sabiduría sin elocuencia no es dañosa, pero la elocuencia sin sabiduría raramente es ventajosa y en algunos casos, es dañosa: «Hase de juntar à la eloquentia la sabiduria; esta sin aquella no daña, y muchas vezes aprovecha; aquella sin esta nunca, ò rara vez aprovecha, y algunas vezes daña». (107)

En un segundo ejemplo, el Documento xxxi *Iterata Culpa Gravis Punientida* (= Solórzano 72) con el sub-lema «Delitos repetidos no se dejen sin castigos muy severos», discernimos una pauta silogística semejante funcionando en el emblema. De nuevo nuestros ojos inicialmente se dirigen a la *pictura*, la cual funciona como un tipo de *exordium* en términos de la *dispositio* retórica. Nos damos cuenta primero de un enjambre de abejas obreras que ataca a una nube de zánganos, ahuyentándolos. La función de la *pictura* se hace más clara en

⁷ Cf. también Selig. Los siguientes capítulos de Solórzano Pereira se omiten en Mendo: 1, 2, 3, 4, 9, 10, 15, 16, 18, 19, 24, 32, 33, 37, 40, 59, 83, 87, 98 y 99. Muchos de estos capítulos se omitieron porque habrían duplicado los temas ya tocados por Solórzano. Por ejemplo, Como ejemplos, ¿consideró Mendo que las referencias de Solórzano a Rudolph en núms. 9 y 10 eran de alguna manera hostiles a España? Solórzano, núm. 18, que se dedica a los reyes, sería una duplicación de los documentos 26 y 14 de Mendo. Solórzano, núm. 19, sobre el castigo de los malos reyes, es una repetición de los documentos 65 y 66 de Mendo. El núm. 32 de Solórzano sobre la elección entre la virtud y el vicio se aproxima en su tema al documento 3 de Mendo. El núm. 83 de Solórzano sobre la necesidad de evitar la tributación excesiva, forma el tema de los Documentos 40 y 41 de Mendo. Solórzano núm. 87 sobre los dos reyes que disputan una parcela de tierra duplicaría lo que dice Mendo en los Documentos 44 y 46. Espero desarrollar este tópico más detalladamente en un artículo futuro.

los dos lemas, que presentan la tesis que se va a probar: *Iterata Culpa Gravis Punienda* y «Delitos repetidos no se dejan sin castigos muy severos». Podemos ahora definir la prôtasis de este silogismo entimemático de esta manera: los crímenes repetidos deben castigarse seriamente, y como indica el comentario en prosa: «en repitiéndose [las culpas], no se escusa la severidad». De nuevo la primera parte de la *narratio* y la *expositio* emergen por medio del significado de los lemas y ayudan a explicar la argumentación que se desarrolla en la *pictura*: si la culpabilidad severa no se castiga, se sigue el caos.

En la *subscriptio* Mendo explica cómo la primera vez que las abejas obreras encuentran a los zánganos que les han robado su dulce trabajo, los castigan con suavidad, pero si repiten la ofensa, los matan sin piedad. Así en el mundo de las abejas los castigos severos son precisos si los más suaves no disuaden. Asimismo en el ámbito político el príncipe debe retirar su merced cuando se ha abusado. Utilizando un argumento *ex negativo* Mendo, en la *confirmatio*, cita el ejemplo de Plutarco, quien condenó a Carilo, rey de los lacedemonios, porque nunca castigó a los malhechores. Mendo confirma aun más su argumentación por citar a Juvenal y también a Casiodoro. Nadie se hace bueno de repente ni vicioso en un abrir y cerrar de ojos. Por lo tanto Mendo se adhiere a la necesidad de castigos serios y refiere como comprobación el caso de Quintiliano, el defensor de un hombre que mató a su padre, con el argumento de que como no había cometido ningún delito previo, no merecía la pena de muerte. En su última peroración Mendo concluye que para el bienestar del reino se pide el castigo serio en los casos de reincidencia; un castigo severo hace falta en los casos de recidiva. Por ejemplo, Enrique IV, rey de Francia, tuvo razón en condenar a muerte al duque de

Brion ya que lo habían detenido anteriormente y no se había reformado.

Un tercer ejemplo de Mendo es el Documento LX (= Solórzano 20) *Ex Lex Grex Ubi Non Est Rex* con el sublema: «En faltando Cabeça, que gobierne, se vive sin ley, y es todo confusiones». De nuevo la *pictura* capta nuestra atención cuando vemos un enjambre de abejas obreras (como se explica en la *subscriptio*) que hace que se desbande un grupo de langostas. Las dos proposiciones contenidas en los lemas afirman que donde no hay un rey o gobernante, abundan el caos y la actividad ilegal. La proposición funciona aquí otra vez como la prôtasis de un entimema. En la terminología de Masen, la prôtasis o *res significans* incluye la *pictura* y el lema. A continuación, Mendo explica en más detalle la prôtasis presente en la *narratio* y la *expositio*: que las langostas carecen de un rey, y como consecuencia atacan las casas y las villas de una manera caótica. En cambio, con un líder, las abejas viven en gran armonía. Fabrican sus dulces panales con gran arte para el bien del hombre; obedecen rápidamente; castigan el ocio; y el que viola sus leyes es castigado por sus culpas. Este es el caso porque hay un rey que las gobierna. Pero, por otra parte, cuando el rey está ausente, entonces las abejas mismas roban la miel.

Para probar la conclusión de la tesis —la apódosis— de que todo está desordenado cuando no hay rey, Mendo cita a Tácito, quien defiende que es mejor vivir en obediencia bajo un príncipe malo que no tener príncipe alguno; y a Erasmo cuando cita el caso del sabio Niloxeno quien, cuando se le preguntó qué era la cosa más útil del mundo, contestó: un buen rey. Pero cuando un rey es malo, esto causa el miedo. Continuando con su *probatio* Mendo alega el estado lamentable de la gente de Israel del Antiguo Testamento. La peor de sus miserias ocurrió cuando no tenían quién les gobernara. Por lo tanto, cuan-

do una república no dispone de un rey, la naturaleza humana degenera, los hombres viven como animales tan golosos como los osos, y tan rabisosos como serpientes, tan venenosos como las víboras, semejantes a las lobas en su rapiña, y finalmente como monstruos en sus costumbres. La peroración concluyente de Mendo es la siguiente: el príncipe y el gobernador, mediante sus leyes, premios y castigos, controlan el estado político, reprimen a los licenciosos, y obligan a a los hombres a vivir como hombres.

Así que nuestro análisis de los tres emblemas de Mendo ayuda a confirmar nuestra hipótesis inicial: los jesuitas crearon emblemas de acuerdo con una estructura retórica subyacente. La estructura y la lógica del significado del emblema y su aplicación en el *Príncipe perfecto* de Mendo se parecen a las de un argumento retórico mediante el uso del entimema. Por utilizar la estructura entimemática de prótasis-apódosis para servir el fin de la argumentación en sus emblemas, y por utilizar los lemas como afirmaciones proposicionales que el emblema debe probar, produjeron lo que hemos denominado el «emblema silogístico».

En conclusión, Mendo y Kreihing entre otros estructuraron sus emblemas algo así como mini-oraciones o sermones aprovechando todas las propiedades de la *dispositio* retórica y el silogismo hipotético no sólo para entretener sino también, y sobre todo, para persuadir y conmover a sus lectores de una manera lógica y razonable. El *modus procedendi* emblemático de Mendo emula al orador o predicador, y hasta al lógico. Fue una preocupación principal de los emblemistas jesuitas del siglo diecisiete, instruidos en, e influidos por, la retórica: persuadir y conmover al lector por medio de argumentos convincentes. La estructura prótasis-apódosis del silogismo emblemático refuerza la sustancia y el impacto de la argumentación mediante el uso de la *com-*

paratio y la analogía con la ayuda de la *dispositio* clásica. Lo que es más, la estructura entimemática demuestra claramente el papel de la retórica y las herramientas de la retórica en persuadir y conmover al lector a adoptar la actitud moral propuesta o la lección contenida en el emblema. Lo vemos en nuestros tres ejemplos: el castigo del reincidente, la necesidad de un liderazgo fuerte y el poder de la elocuencia cuando se combina con la sabiduría. Todas estas cualidades sirven a los propósitos del príncipe y al bien común.

El emblema, entonces, ha evolucionado desde el tipo de *subscriptio* esotérica y sucinta que se encuentra en Alciato, el padre de la emblemática, y otros emblemistas tempranos del siglo dieciséis. Se pone menos énfasis en el aspecto esotérico. La lógica ha transformado la *subscriptio* por el uso de una argumentación extendida. El emblema ya no se escribe para los *selecti quidem* sino para un público mucho más amplio a medida que asume su nuevo papel didáctico en el contexto de la cultura y la sociedad del siglo diecisiete. Pero en otras maneras mantiene su enlace con la noción original de «symbolum» tal como se usa, por ejemplo, en las obras de Achille Bocchi, un escritor del siglo dieciséis. Como ha demostrado Elizabeth Watson, Bocchi, en su uso del emblema, volvió a la raíz del término en su significado de conjunción (Watson: 112). La varias partes de un emblema se unen en un solo mensaje y significado. La estructura prótasis-apódosis continúa este proceso de la conjunción de estas varias partes para completar el significado del símbolo o el emblema. Así, pues, dentro de la diversidad del emblema podemos también detectar su unidad. Más investigación será necesaria para determinar hasta qué punto este «emblema silogístico» se extendió entre los emblemistas del siglo diecisiete.

28
1-
28
as
1
1a
3-
2-
o.
al
1a
lo
ra
1e
28
y
2-
tá
a,
ar
2a
e,
sa
2-
n,
es
10
ta
105
de
e-
e-
se
n-
la-

imitar lo que cantaron otros autores como San Dámaso o Prudencio, que trataban sólo de materias sagradas, aunque hace hincapié en personajes más cercanos en el tiempo como San Juan de la Cruz, sin olvidar a Santa Teresa de Jesús, cuyas obras tienen como protagonista el amor y el alma humana que anhela a Dios.

Otra característica que se puede observar en esta crónica festiva es su falta de rigor, con confusiones en las frases en latín así como las citas bíblicas de los lemas que acompañan a los jeroglíficos y a las imágenes alegóricas. No obstante, no es extraña la imprecisión de los autores de este tipo de impresos, ya que en muchos casos se insertan en ellas exageraciones, ambigüedades e incluso falsedades.²

Nuestro autor creó para esta ocasión treinta jeroglíficos que aludían a diferentes modos de amor, representados a través de diversas escenas, protagonizadas muchas de ellas por uno o dos amorcillos —simbolizando al Amor Divino o al humano— en las más variadas actitudes y que en algunas ocasiones se ven acompañados por el alma. Además, otro motivo relacionado con el amor centra alguna de estas composiciones: el corazón. No es la primera vez que Cupido forma parte de las decoraciones del *Corpus* granadinas de los siglos XVII y XVIII con similar significado: en el año 1664 se representa en un lienzo dispuesto en la plaza de Bibarrambla a una mujer a quien un hermoso niño escondido entre azucenas y lirios le tiraba una flecha con la que le hería el pecho, abrasándose del Amor Divino en que se trasformaba (Morales 1664: 2v-3). Nuevamente, en 1741 se dispuso en la Plaza Nueva un jeroglífico con un Cupido que representaba al amor profano com-

parándolo con el Divino, que tiene como su máximo exponente a María Magdalena (Rodríguez 1741: 55-56) y años después, en 1766, en la plaza de Bibarrambla se colocaron láminas que representaban dioses de la mitología clásica, apareciendo Cupido que introduce entre halagos su veneno por lo que los no precavidos se rinden con facilidad al amor, arrastrando sus doradas cadenas, llegando a dominar en todo el mundo profano, contrarrestándolo con Cristo, que es el único Amor Divino (Rodríguez 1766: 15-16).

Si bien muchos autores de este tipo de relaciones muestran en sus comentarios su erudición con frecuentes citas de fuentes clásicas o sagradas, e incluso de libros de emblemas, en esta ocasión exclusivamente se menciona el Antiguo y Nuevo Testamento. No obstante, es indiscutible la utilización por parte del autor de dos de los libros de Otto Vaenius: *Amorum Emblemata* y *Amoris Divini Emblemata* que inspiraron muchos de los jeroglíficos que se crearon, aunque también se pueden hallar ecos de *Schola Cordis* de Benedictus van Haeften en dos de ellos.³

Octavius van Veen (llamado Otto Vaenius) nació en Leyden (Holanda) en 1556. Fue alumno de Federico Zuccari y maestro, entre 1596 y 1600 de Rubens. También ejerció como pintor de cámara de Alejandro Farnesio en 1585, residiendo desde la muerte de su protector en Amberes. Posteriormente trabajó para el Archiduque Alberto y su esposa Clara Eugenia, instalándose definitivamente en Bruselas hasta 1634, año en que falleció.

Aunque fue un buen pintor, es conocido sobre todo como ilustrador. El libro que le dio notoriedad fue *Quinti Horatii Flacci emblemata* publicado en

Ent-
atik-
Zur
itnis-
3and
chen
3on-
gang

Con-
.

Am-

'mata

imae.
schen
"Pia
S.J.
992.

'ce in
.985.

eira's
ndo's
Notes.

sicht-
ruhen
33)
págs.

nblem

² En mi estudio sobre la fiesta barroca de la Alta Andalucía en los siglos XVII y XVIII daba a conocer algunas «irregularidades» detectadas en diversas relaciones granadinas (Escalera Pérez:19-20, 113, 115, etc). Con el mismo sentido se puede consultar Mínguez Cornelles 1999::247-258.

³ La influencia de estos emblemistas en la decoración simbólica de esta fiesta ya fue indicada por Cuesta García de Leonardo (1994: 835-856).

Amberes en 1607 y dedicado al archiduque Alberto. La obra tuvo un enorme éxito, siendo reeditada en numerosas ocasiones en diversas lenguas. En 1672 el impresor Foppens publicó en Bruselas la versión española con el título *Theatro moral de la vida humana*. La obra consta de 100 emblemas con magníficas ilustraciones en los que nuestro autor moraliza a través de textos poéticos de Horacio —*Epístolas, Sátiras, Odas...*— incluyendo también fragmentos de Séneca, Plutarco, Juvenal y Ovidio, entre otros clásicos. Con estas enseñanzas lo que trata Vaenius es de concordar la moral estoicista con los postulados contrarreformistas (Lara Garrido-Falconi Villar, Salazar:117-138, y Sebastián 1983:7-92).

Un año después, en 1608, y al amparo de la fama que adquirió con su anterior obra escribió *Amorum Emblemata*⁴ publicada también en Amberes. En esta ocasión realizó un libro cuyo protagonista es el amor, siguiendo así una corriente emblemático-amatoria que estuvo de moda en los Países Bajos y que inició en 1601 la obra anónima titulada *Quaeris quid sit Amor, quid amare, Cupidinis et quis castra sequi?* que se atribuye a Daniel Hensius (Salazar:103 y ss.),⁵ aunque Cupido se había manifestado ya en libros de emblemas anteriores. No obstante, no debemos olvidar, como destaca Santiago Sebastián, que la tradición del amor cortés puede retrotraerse al siglo XII en Francia donde se convirtió en un importante hecho social y literario y que ha dejado una profunda huella en la cultura posterior (Sebastián 1985a:5-112).⁶

En *Amorum Emblemata* Vaenius incluyó 124 grabados en los que se representan uno o dos Cupidos, que se ven caracterizados en ocasiones como héroes o dioses mitológicos y que pueden ir

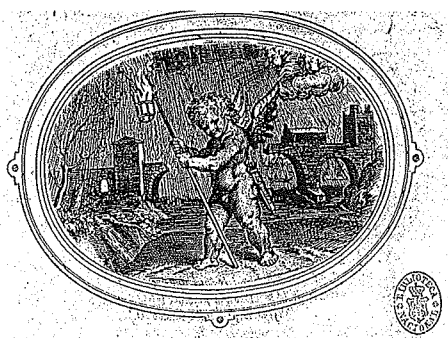


Figura 1

acompañados de una joven o un muchacho. La fuente principal de inspiración del autor fue el *Ars Amandi* de Ovidio aunque también se pueden encontrar en su páginas citas de otros autores como Virgilio, Plutarco, Séneca, Filóstrato, Cicerón, Tibulo, Propertio, Plauto, Terencio y Séneca, entre otros. Este librito encantador, en palabras de Julián Gállego, tuvo un gran éxito, sucediéndose las ediciones y acompañando al texto en latín adaptaciones en francés, holandés, italiano, inglés o español (Gállego:95).

En 1615 hizo una versión sacralizada de *Amorum Emblemata* titulada *Amoris Divini Emblemata*, publicada en Amberes y dedicada a la infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y gobernadora de los Países Bajos. Se conocen sólo dos ediciones: la ya citada y la de 1660, publicada en la misma ciudad. En esta ocasión elabora 60 emblemas, muchos de ellos inspirados en escenas del libro anterior, en los que Cupido ha sido convertido en Amor Divino, vestido y con halo, mientras que la amada da paso al alma, representada con alas. El texto latino que acompaña a las imágenes es seguido por versos de distintos idiomas: flamenco, francés y español, siendo realizados estos últimos por Alonso de Ledesma. Sus

⁴ La edición que he consultado es la de 1667, publicada en Bruselas por Foppens.

⁵ Este autor comenta en esta obra los más importantes libros de emblemas cuyo protagonista es el amor.

⁶ Este artículo tiene como introducción un estudio sobre las obras literarias más representativas relacionadas con el amor cortés, considerándolo imprescindible el autor para abordar el análisis de la obra de Vaenius, ya que ésta es una consecuencia de esta tradición.

principales fuentes son las Sagradas Escrituras y los textos de los Padres de la Iglesia, sobre todo San Agustín, al que cita en numerosas ocasiones.⁷

Esta obra tuvo numerosísimos seguidores, entre los que se encuentra Benedictus van Haeften, que escribió un libro titulado *Schola Cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio*, editado en Amberes en 1629, en el que sus 55 emblemas —que se insertan en lo que él denomina *Lectio*— aparece como protagonista el corazón, que comparte escenas con el amor y el alma que en ocasiones se ven acompañados por otros personajes (Sebastián 1989:322-327). El corazón es «rescatado» de la obra de Georgette de Montenay *Emblèmes ou Devises Chrestiennes* (Lyon, 1571) en el que ya aparecen diversos emblemas en los que se incluye esta imagen, y seguirá teniendo una gran difusión gracias al culto del Sagrado Corazón de Jesús (Salazar:49 y 164-165).

Como ya hemos comentado, son treinta los jeroglíficos dispuestos en las estructuras efímeras que estudiamos. Quince de ellos se colocaron en las esquinas de la plaza de Bibarrambla; en el altar central se situaron otros doce y los tres restantes aparecían en la Plaza Nueva. El Zacatín en esta ocasión sólo se exornó con colgaduras, pinturas y espejos y para finalizar el programa, en el Pilar del Toro se colocó un cuadro pintado al temple que representaba un Sagrado Convite a la que la fe invitaba a varios enfermos. En la Pescadería aparecía una imagen del Amor Divino, simbolizado como un niño con alas rodeado de resplandores sosteniendo un arco y flechas, y sobre él unos corazones asaeteados y con diversas inscripciones alusivas al Amor Divino: Cupido se ha sacralizado. Cada una de estas imágenes, como era habitual, iba acompañada de un lema o mote en latín y poesías —sex-

tinias, octavas, décimas y sonetos— en castellano, de «discutible» calidad, que explicaban y completaban el sentido de lo representado. Nada queda reflejado en la relación sobre otros elementos que fueron imprescindibles en las fiestas del *Corpus* granadino, como la tarasca, los diablillos o los gigantes, que en numerosas ocasiones completaban el significado del mensaje contenido en las decoraciones urbanas.

Los jeroglíficos destinados para la Plaza de Bibarrambla iban acompañados de pinturas al óleo que representaban sendas historias sagradas o personajes bíblicos que aludían al tipo de amor representado. Fueron los siguientes:

Jeroglífico I. Amor humilde.

En este primer jeroglífico se representa a un amorcillo pisando unas hierbas llamadas acetosas, que, según la relación, mientras más se pisan crecen más hermosas, acompañado del mote: *Verescit vulnere Virtus* (La virtud teme la herida). Considera el mentor en la poesía que le sigue que el alma debe llegar al *Pan Divino* con humildad y amor. En la lámina le acompañó la Virgen en el Misterio de la Encarnación, con el siguiente texto: *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum Verbum tuum* (He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra) (Lucas 1, 38), exponiendo en la octava que le sigue que nadie como María expresó su humilde amor cuando, llena de temor, se sometió humildemente al escuchar las palabras del arcángel San Gabriel. Así, se insta a los cristianos para que reciban al *Augusto Sacramento* con amor humilde.

Jeroglífico II. Amor sufrido.

Se pintaron dos amorcillos golpeando con un martillo a un diamante cóni-

⁷ Santiago Sebastián realizó una edición comentada de esta obra (Sebastián 1985b). La edición de Vaenius que he consultado es la de 1660.

co sobre unas llamas, acompañándole el lema: *Semper Adamas* (Diamante siempre). Se expone en este jeroglífico que así como el diamante resiste al fuego y a los golpes, el alma debe soportar todas las adversidades gracias al amor de Dios. En la *Schola Cordis* (Haefen: Lib. II, Lectio. V, p. 125.) aparece un emblema titulado *Cordis Durities* (Corazón duro) con un tema parecido; en este caso es un ángel el que golpea con un martillo un corazón sostenido por el diablo, mientras que una joven parece rehusarlo, al que acompaña un texto inspirado en Zacarías 7, 12: *Cor suum posuerunt ut adamantem, ne audirent legem* (Su corazón hicieron de diamante para no oír la Ley). En la lámina que acompaña al jeroglífico se ilustró a Job y a su mujer enojada como personificación del sufrimiento humano que gracias a su paciencia consiguió mantenerse en la adversidad, ejemplo de cómo debe comportarse el cristiano. La letra que le seguía era la siguiente: *Si bona suscipimus de manu Dei, quare mala non suscipiamus* (Si aceptamos de Dios el bien ¿no aceptaremos el mal?) (Job 2, 10).

Jeroglífico III. Amor penitente.

Se dibujó en este tercer jeroglífico una mano que al coger una rosa con espinas se hiere y vierte sangre sobre ella con el mote: *Per poenam itur ad gloriam* (Se llega a la gloria por el esfuerzo). En la sextina se expone que lo mismo que la mano amante se hiere al coger la flor con espinas, si se quiere alcanzar la gloria antes hay que sufrir y hacer penitencia. Una imagen semejante aparece en el libro de Otto Vaenius *Amorum Emblemata* (160-161) con el lema *Armat spina rosas, mella*



Figura 2

tegunt apes (Arma la espina a las rosas, guardan la miel las abejas)⁸ en el que se representa a Cupido que se hiere al coger una rosa, aunque con un sentido diferente, expresando el emblemista cómo el amor aún alegrías y penas. En la lámina que acompaña al jeroglífico se pintó como ejemplo de cómo debe arrepentirse el pecador a María Magdalena⁹ en casa del fariseo lavando con sus lágrimas los pies de Cristo, ungiéndolos con perfume y enjugándolos con su cabellera, con la inscripción: *Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum* (Quedan perdonados sus muchos pecados, porque muestra mucho amor) (Lc. 7, 47).

Jeroglífico IV. Amor obediente.

En este caso aparece un jardinero regando una maceta, acompañado de la inscripción: *Paulatin crescent* (Creciendo poco a poco). En la poesía se compara la obediencia de la planta al crecer cuando se la riega con el alma que aumenta en amor con el agua de la Gracia. También Vaenius en el libro antes citado ilustra un emblema con el Amor regando una planta (Vaenius 1608:78 y 79) con el lema *Plantae Rigatae magis crescent* (Las plantas regadas crecen más),

⁸ Las traducciones de los emblemas de *Amorum Emblemata* y de *Amoris Divini Emblemata* se han reproducido de los trabajos de Santiago Sebastián ya citados.

⁹ En el evangelio de Lucas la prostituta que unge los pies de Cristo es anónima; sin embargo una tradición muy antigua la relaciona con María Magdalena, aunque la crítica moderna considera esta opinión totalmente infundada. En realidad, María de Magdala aparece citada por primera vez en el evangelio de Lucas (8,2) cuando Jesús la liberó de «siete demonios» y ella se puso a su servicio y al de sus apóstoles siguiéndolos en sus peregrinaciones y posteriormente sólo se la nombra en los relatos de la Pasión. (Gerard:939-941).

recogiendo la idea de que una vez surgido el amor debe alimentarse para que se desarrolle. Se completa el mensaje del jeroglífico con la representación de Abrahán subiendo un monte junto a su hijo Isaac que cargaba la leña, camino del sacrificio, con la inscripción: *Ecce inquit (Isac) ignis, et ligna, ubi est victima holocausti?* (Aquí está el fuego y la leña, ¿dónde está el cordero para el holocausto?) (Génesis 22, 7), demostrando la obediencia de Isaac.

Jeroglífico V. Amor agradecido.

En éste se dibujó un amorcillo cogiendo un cáliz que coge de una cruz, con la inscripción: *Calicem salutaris accipiam* (Reciba yo el cáliz de salvación), y para expresar el agradecimiento que se le debe a Dios por sus múltiples mercedes se pintó en la lámina que le sigue el centurión que pidió a Cristo la salvación de su criado con el texto: *Sed dic Verbo, et sanabitur puer meus* (Pero mándalo de palabra, y mi criado quedará sano) (Lc. 7, 7). La octava ponía de manifiesto cómo debían los cristianos agradecer todos los parabienes recibidos de Dios.

Jeroglífico VI. Amor confiado.

El protagonista de este nuevo jeroglífico es un amorcillo navegando sobre su carcaj, utilizando su arco como remo, con la letra: *In té confido* (En ti confío), exponiendo cómo el Amor vence las borrascas fiándose de sus instrumentos, así como el cristiano debe acercarse al Altar confiado y de ese modo no tendrá miedo de lo duras que puedan ser las penas de este mundo, que se compara con el mar. Esta imagen está inspirada en el emblema de Vaenius de *Amorum Emblemata* con el lema *Via nulla est invia amori* (Vaenius 1608:92 y 93) (Ningún camino es intransitable para el amor). Este emblema inspiró a otro de su libro

Amoris Divini Emblemata: Invia amanti nulla est via (Amor franquea cualquier camino) en el que el alma navega con los instrumentos de Cupido sobre aguas tumultuosas hacia la orilla donde se encuentra el Amor Divino (Vaenius 1615:102 y 103). Por su parte, le acompaña a este jeroglífico la imagen de San Pedro navegando hasta el Maestro con la letra: *Domine jube me venire ad te super aquas.* (Señor, si eres tú mándame ir a ti sobre las aguas) (Mateo 14, 28). El episodio que se describe (Mt 14, 22-33) narra cómo Jesús camina sobre las olas, mientras que los apóstoles creyeron que era un fantasma. Pedro quiso comprobar que no lo era adelantándose hacia Cristo andando, hasta que tuvo miedo y comenzó a hundirse, por lo que Cristo le recriminó su poca fe. Es contrario, por lo tanto, la enseñanza de este episodio con lo que el mentor ha querido exponer en este jeroglífico, en el que los fieles deben tener fe y buscar a Dios, y en Él encontrarán un puerto seguro.

Jeroglífico VII. Amor de entendimiento.

En este jeroglífico aparece un amorcillo sosteniendo el caduceo de Mercurio. Le sigue la letra: *Facit esse disertum* (El amor inclina a la elocuencia), exhortando en el poema que le acompaña a los cristianos para que dirijan su espíritu hacia Dios a través de un buen juicio que otorga la fe y el entendimiento. Este jeroglífico está inspirado nuevamente en un emblema de Vaenius de *Amorum Emblemata* en el que se representa a Cupido que coge el caduceo que le ofrece Mercurio, expresando que esta vara le da al amor la elocuencia que necesita para que nadie se le resista. Además, el texto que le acompaña está copiado del mote de dicho emblema (Vaenius 1608, 80 y 81). En la lámina que le sigue se pintó a Cristo sentado en el brocal de un pozo junto a la Sa-

maritana, con la letra: *Ex civitate autem illà, multi crediderunt in eum propter sermonem mulieris* (Muchos samaritanos de aquella ciudad creyeron en él por las palabras de la mujer) (Juan 4, 39), exponiendo que se debe imitar a esta mujer de Samaria si se quiere llegar a la «fuente», que es el Altar.

Jeroglífico VIII. Amor cordial.

Se dibujó en este jeroglífico un Niño de Dios alado con corona de flores y un amorcillo que le ofrece un corazón con flechas y coronado de llamas, con la inscripción: *Praebe mihi cor tuum* (Ofreceme tu corazón). La imagen está inspirada en un emblema de Haeften, *Cordis donatio* (Donación del corazón) en el que se ve al alma arrodillada que ofrece al Amor su corazón, con un texto relacionado con el mote del jeroglífico: *Praebe fili mi, cor tuum mihi* (Dame, hijo mío, tu corazón) (Proverbios 23, 26) (Haeften: Lib. II, Lectio XV, p. 230). La cordialidad y el amor fraternal, que olvida todas las culpas, se representó con José en el convite que celebró para sus hermanos con la letra *Sederun coram eo, primogenitus justà primogenita sua, et minimus justà aetatem suam, et mirabantur nimis* (Sentáronse, pues, delante de él por orden de antigüedad, de mayor a menor, y unos y otros se daban pruebas de asombror) (Gn. 43, 33). En la octava que se acompaña se lee que José perdonó a sus hermanos convidándolos, así como la Comida Sagrada hace «perfectos» a los pecadores.

Jeroglífico IX. Amor apreciativo.

Se dibujaron en éste dos coronas, una de oro y piedras preciosas y otra de espinas y un alma cogiendo ésta y despreciando la otra. El lema era: *Haec Jesus, et mea* (Ésta es de Jesús y mía), correspondiendo a dicha imagen la explica-



Figura 3

ción de que es mejor escoger la corona de espinas como hizo Cristo. Este amor «apreciativo» tuvo su representación en Obededón dando gracias porque el Arca de la Alianza fue depositada en su casa por David durante tres meses con la frase: *Et benedixit Dominus Obededon, et omnem domum ejus* (Y Yahvéh bendijo a Obededón y a toda su casa) (Libro Segundo de Samuel 6, 11) disponiendo el autor de estas decoraciones este episodio para exponer que igual que Obededón hospedó el Arca, los cristianos deben admitir el *Pan de Gracia* con agradecimiento.

Jeroglífico X. Amor tierno.

Se pintó en éste al Niño Jesús con túnica abrazando la cruz y ofreciendo su corazón a un alma vestida de rojo, mientras que ésta le está brindando el suyo, con el lema: *Dilectus meus mihi, et ego illi* (Mi amado es para mí, y yo soy para él), cita del Cantar de los Cantares 2, 16 aunque en el texto no se recoge. Para exponer el Amor tierno se pintó al anciano Simeón con el Niño en brazos con el texto: *Nunc dimitis servum tuum, Domine, secundum Verbum tuum in pace* (Ahora, Señor, puedes, según tu palabra, dejar que tu siervo se vaya en paz) (Lc. 2, 29) exponiendo que al igual que Simeón, hay que prepararse para no morir en pecado.

despreciándola, siendo reforzada por el Sagrado Pan. Esta misma idea se encuentra reflejada en *Amoris Divini Emblemata* en el emblema *Omnia spernit* (Desprecia todas las cosas) (Vaenius 1615:98-99), explicando cómo el amor lo abandona todo, incluso lo más hermoso, por aquello que desea, de ahí que aparezca el Amor Divino tomando de la mano al alma y alejándose de las riquezas terrenas.

Jeroglífico XVII. Amor atento.

En esta ocasión se representó al Amor Divino —con alas, flechas y resplandores— hablando al alma y detrás el amor profano acercándose al oído con una trompeta, mientras que ella se lo tapa con la mano y escucha atenta lo que le comenta el Señor, con el mote: *Loquere, Domine, quia audit servus tuus* (Habla, Señor, que tu siervo te escucha). Se intenta expresar con esta imagen que el alma debe escuchar amorosa lo que Dios le dice en el corazón, mientras que es necesario que repudie el amor terrenal.

Jeroglífico XVIII. Amor de deseo.

Se dispone en este jeroglífico a un amorcillo al lado de una mesa con numerosos manjares, comiendo, con el lema: *Plus esurio, dum plus comedo* (Mientras más como, más hambriento estoy). Esta figura se asemeja al emblema *Facit occasio furem* (La ocasión hace al ladrón) (Vaenius 1608:84-85) de *Amorum Emblemata* en el que se ve a un mismo personaje, según escribe Santiago Sebastián (1985b:28), comiendo y bebiendo, expresando cómo el amor debe saber evitar la oportunidad y contenerse.

Jeroglífico XIX. Amor liberal.

Este tipo de amor se representó a través de un amorcillo que sostenía el arco en la mano izquierda y extendía la derecha, abierta, con el mote: *Celeri dona manu* (La mano premia generosamente), imagen que quería significar que el alma se ofrece a Dios. Este jeroglífico está inspirado en el emblema *Celerem oportet esse amatoris manum* (Conviene que la mano del amante esté dispuesta) (Vaenius 1608:110-111) de *Amorum Emblemata*, en el que Vaenius expone cómo Cupido se dispone a atrapar la ocasión.

Jeroglífico XX. Amor generoso.

Dos amorcillos tirando de una palma son los protagonistas del siguiente jeroglífico, a los que acompañaba la inscripción: *Non victoria sine pugna* (No hay victoria sin lucha), explicando el mentor cómo el Pan Divino hace fuerte al alma para que pueda vencer al enemigo. Estas mismas imágenes aparecen en sendos emblemas de los dos libros de Vaenius que seguimos mencionando. En *Amorum Emblemata* el emblema tiene como mote: *Grata belli causa* (Razón bella de guerra) (Vaenius 1608:10-11) en el que Eros y Anteros combaten por un amor¹¹, mientras que en *Amoris Divini Emblemata* aparecen el alma y el amor luchando con el mote *Pia amoris lucta* (La competencia piadosa del amor) (Vaenius 1615:30-31).

Jeroglífico XXI. Amor sincero.

En esta ocasión, el amorcillo sostiene un lienzo en el que está estampado un corazón con dos flechas con la letra: *Quid sentiam ostendo* (Lo digo como lo siento), ya que el corazón se presenta a Dios herido de amor. Esta imagen y mote están inspirados en otro de los emblemas de *Amorum Emblemata*: *Quid sentiam ostendere malim quam loqui* (Obras

¹¹ Según Mario Salazar, Vaenius se deja influir en esta representación por imágenes de la antigüedad, como la de un bajorrelieve napolitano. (Salazar; ver tb. Sebastián 1995:161). También lo representó de esta forma Cartari en su obra *Immagini degli Dei dei Antichi* (Sebastián 1995:161).



Figura 5

son amores y no buenas razones) (Vaenius 1608:46-47) expresando cómo el amor prefiere hechos más que palabras.

Jeroglífico XXII. Amor fervoroso.

En este jeroglífico aparece un amorcillo con un fuelle encendiendo una fragua en la que hay un corazón llameante con la inscripción: *Ignem inflammatur amoris* (Se inflama con fuego el amor) explicando la octava que le acompaña que el amor al Sacramento se acrecienta gracias a la *Fragua Divina*. Una imagen parecida se encuentra en *Amorum Emblemata* con el lema *Vulnus alit venis, et caeco carpitur igne* (Alimenta en sus venas la herida y se consume con un fuego secreto) pero en este caso es una olla la que se calienta en el fuego que contiene un líquido que se consume, al igual que el corazón es extinguido por el amor. El corazón consumido por el fuego es una de las metáforas más empleadas en la lírica amorosa, como afirma Mario Salazar, siendo así mismo empleado por otros emblemistas (Salazar:103-105 y 184, notas 6 y 7) de los que podemos destacar a Sebastián de Covarrubias que en el emblema 63 de la III Centuria: *Tot sunt in amore dolores* (Muchos dolores



Figura 6

hay en el amor) representa a Cupido atizando con un fuelle el fuego en el que se quema un corazón con flechas (Covarrubias Horozco: fol. 263), imagen similar a la del jeroglífico pero con un sentido completamente diferente, ya que Covarrubias explica en este emblema cómo las hechiceras clavan agujas en el corazón de cera para que un hombre se enamore perdidamente de la mujer a quien no quiere.

Jeroglífico XXIII. Amor celoso.

Se pintó un amorcillo llevando en sus manos una llama, y junto a él el viento Aquilón que sopla con violencia y una copiosa lluvia con la letra: *Contrarij vires acquiros* (Acrecienta con fuerza con los contrarios), expresándose que así como la llama se agita con el viento y la lluvia y luce más, en el alma enamorada debe prender una llama muy pura para inflamar los corazones. Imagen semejante se puede ver en el emblema *Officit officio* (Amor crece con los obstáculos) (Vaenius 1608:170-171).

Jeroglífico XXIV. Amor de semejanza.

Un amorcillo mirándose a un espejo

en el que ve a su semejante es el protagonista de este jeroglífico con el mote: *Facies conformis et una* (La apariencia es semejante y una) exponiendo cómo el alma se debe mirar en la Hostia. Una figura semejante se representa en el emblema *Amans secundum tempus* (El amante a la espera de la ocasión) (Vae-nius 1608:6-7) en el que aparece cómo el corazón es mudable, por lo que el amor duda de su imagen.

Jeroglífico XXV. Amor de conformidad.

En este jeroglífico se ven dos amorcillos tocando sendas cítaras a los que acompaña la inscripción: *Una pulsatur, utraque sonat* (Una es pulsada y ambos suenan). Esta imagen ha sido utilizada por el autor para exponer cómo el amor al tocar la misma cuerda en los dos instrumentos suena siempre de la misma forma, equivalencia que compara con el alma que al alimentarse del Pan Divino se convierte en esposa de Dios.

Jeroglífico XXVI. Amor solitario.

Se pintó en éste a una ave «solitaria» sobre una torre cantando y alabando al Creador, con la letra: *Sicut paser solitarius in tecto* (Como el pájaro solitario sobre el tejado), imagen inspirada en Los Salmos 101, 8. El mentor en este caso ha escogido esta idea para expresar que el pájaro retirado del ruido encuentra su paz, así como el alma si quiere ser amada debe huir del mundo para acercarse más a Dios.

Jeroglífico XXVII. Amor familiar.

Son protagonistas de esta pintura un lobo y una oveja en actitud amorosa, con la inscripción: *Habitabit Lupus cum Agno* (Habitará el lobo con el cordero). En esta ocasión se escogen a dos contrarios para indicar que toda alma, incluso

la más pecadora, puede convertirse si frecuenta la Comunión.

Los jeroglíficos que se representaron en la Plaza Nueva fueron los que siguen:

Jeroglífico XXVIII. Amor sacrificado.

Se representan en éste el alma con traje de doncella vestida de blanco ofreciendo a Dios un corazón con flechas del que salen aromas que llegan hacia Él, representado entre nubes y resplandores con la letra: *Immola Deo sacrificium laudis* (Ofrece a Dios con el sacrificio de alabanza). En esta ocasión la idea es clara: hay que hacer sacrificios a Dios para que proteja al cristiano.

Jeroglífico XXIX. Amor paternal.

En este caso es una parábola narrada por Lucas la que aparece en este jeroglífico: el convite del hijo pródigo sentado a la mesa de su padre ricamente vestido, y un cordero en una fuente, junto al pan y el vino. *Cito proferte stolam primam, et in duite illam* (Traed presto e mejor vestido y vestidle). (Lc 15, 22). En esta ocasión el mentor advierte cómo cualquier alma arrepentida puede llegar al Padre, pues éste no se va a negar.

Jeroglífico XXX. Amor unitivo.

En este último jeroglífico se aprecian dos corazones enlazados y traspasados por una misma flecha, con la letra: *Cara unitas* (Unión querida), en la que se expresa cómo la unión de Dios con el alma es el último grado del amor, y a esto se llega gracias al Pan Sacramentado.

En el Pilar del Toro se pintó un palacio del que salía un amorcillo y delante había una multitud de ciegos, cojos, mancos y enfermos que los iba introduciendo en el palacio. *Debiles, et claudos, et caecos introduc huc* (Haz entrar aquí a los pobres y lisiados, ciegos y cojos). (Lc. 14, 21). Esta escena está inspirada en la



Figura 7

parábola descrita por Lucas del gran convite, en el que un hombre que preparaba una gran cena invitó a sus amigos, pero todos se excusaban, hasta que envió a sus criados a convocar a todos los mendigos, tullidos, ciegos y cojos, hasta que el comedor estuviera lleno. Finaliza esta imagen con un romance en el que se convida a todos los cristianos a participar del gran banquete, ya que invita el Amor Divino.

Tras el estudio del contenido simbólico de los jeroglíficos de esta celebración granadina podemos concluir que a pesar del ocaso de la emblemática en esta fecha tan avanzada, todavía permanece latente el antiguo lenguaje simbólico-festivo de años anteriores, a pesar de la exigua originalidad de los mentores en la invención de jeroglíficos. En esta ocasión, como en otras muchas, un tema mitológico como el Amor, que ha sido explotado en multitud de representaciones y celebraciones,¹² se erige como protagonista del *Corpus* del año que inaugura en siglo XIX.



Figura 8

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1801). *Los Treinta Amores Sagrados. Idea, con la que se adornó la Plaza de Vivarrambla, en la Plausible Función, con que ésta M.I.C. de Granada celebra al Augusto y Soberano Sacramento de la Eucaristía, en este Año de 1801...* Con licencia, en Granada, en la Imprenta de la Santísima Trinidad, s.a.
- Benet Ferrando, V.J. (1987). «Vermeer y la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius». *Boletín de Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XXVIII (1987), 1-130.
- Bernat Vistarini, A. y J. T. Cull. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- Covarrubias Horozco, S. de. *Emblemas Morales...*, En Madrid, por Luis Sánchez, año 1610. Ed. e introd. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid: F.U.E., 1978.
- Cuesta García de Leonardo, M.J. (1994): «Del emblema a la viñeta ilustrada. La agonía de la emblemática en el siglo XIX» en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Excma. Diputación de Teruel, 1994, 835-856.
- Cuesta García de Leonardo, M^a J. (1995). *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada.
- Escalera Pérez, R. (1994). *La imagen de la sociedad barroca. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad y Junta de Andalucía.
- Gállego, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1984.
- García de Enterría, M^a Cruz, Agustín Redondo, Henry Ettinghausen y Víctor Infantes. *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*.

¹² El amor sacralizado también está presente en las divisas de los caballeros que participan en los torneos que se celebran en diversas fiestas valencianas, como pone de manifiesto Mínguez Cornelles (2000).

- Alcalá de Henares: Publications de la Sorbonne y Universidad de Alcalá, 1996.
- García Mahiques, R. *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid: Tuero, 1988.
- García Pérez, F.J.: «Estructura literaria y arte en las Relaciones festivas hispánicas del siglo XVIII», en Torrión, *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga: Excma. Diputación, 2000, 441-452.
- Gerard, A.-M. *Diccionario de la Biblia*. Madrid, Anaya, 1989.
- Giovio, P. (1556). *Diálogo de las empresas militares y amorosas*... Venecia.
- Haeften, B. (1629). *Schola Cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio*. Ambreres, MDCXXIX.
- Henkel, A. y Schöne, A. *Emblemata. Handbuch zur Sinbildkunst des XVI und XVII Jahrhundert*. Stuttgart, Metzeler, 1967.
- Lara Garrido José y Fanconi Villar, Paloma (1996). Preliminar a una edición facsímil de la edición de 16, Madrid: Univ. Europea de Madrid-CCES.
- López Poza, S. y Nieves Pena Sueiro (eds.). *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, La Coruña, 1999.
- Mínguez Cornelles, V.M.. (2000): «La fiesta aristocrática y la iconografía del amor galante en la Valencia del siglo XVIII», en Torrión: 521-531.
- Mínguez Cornelles, V. M. (1999): «Porque sepa la verdad en el siglo venidero. Confusiones, exageraciones y omisiones en las relaciones festivas valencianas», en López Poza-Pena Sueiro: 247-258.
- Morales, S. de. *Adorno de la Plaza de Vivarrambla en el día que la muy Nombrada, y Gran ciudad de Granada celebra su Fiesta al Santísimo Sacramento, con la explicación de Pinturas, Herogíficos y versos. Impresso en Granada, en la Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, año de 1664*.
- Picinelli, F. (1999). *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos*. México, El Colegio de Michoacán y CONACYT.
- Salazar, M. (1989). *Imágenes del Barroco (Estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela.
- Rodríguez, B. *Milagro de los milagros de Dios... Fiesta que la muy Noble, muy Leal, muy Ilustre siempre Excelsa, y Generosa siempre Ciudad de Granada, consagró a tan soberano mysterio en su día este año de 1741...* Impresso en Granada, en la Imprenta e la Ss. Trinidad, s.a..
- Rodríguez, B. *Triumpho Eucharístico, Glorias de Christo Sacramentado, que vence, avasalla, y pierde a todo el infame esquadron obsceno de falsos dioses, que veneró el gentilismo. Festivo aplauso, con que la nobilissima Ciudad de Granada celebró al Ssmo. Sacramento en este año de 1766...* Impresso en Granada, por Nicolás Moreno, s.a.
- Sebastián, S. (1983). «*Theatro Moral de la Vida Humana* de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° XIV. Zaragoza.
- Sebastián, S. (1985a). «Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° XXI. Zaragoza.
- Sebastián, S. (1985b). *La visión emblemática del Amor Divino según Vaenius*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1985.
- Sebastián, S. (1989). *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza.
- Sebastián, S. (1995). *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- Salazar, A.M. (1955). «El Bosco y Ambrosio de Morales». *Archivo Español de Arte*, xxviii. Madrid.
- Torrión, M. (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga: Excma. Diputación, 2000
- Vaenius, O. (1608). *Amorum Emblemata*, Bruselas: Foppens.
- Vaenius, O. (1615). *Amoris Divini Emblemata*.

FIGURAS.

1. B.V. Haeften. *Schola Cordis*. «Cordis Durities».
2. O. Vaenius. *Amorum Emblemata*. «Amor facit esse disertum».
3. V. Haeften. *Schola Cordis*. «Cordis donatio».
4. O. Vaenius. *Amorum Emblemata*. «Perfectus amor non est nisi ad unum».
5. O. Vaenius. *Amorum Emblemata*. «Litteris absentes videmus».
6. O. Vaenius. *Amoris Divini Emblemata*. «Omnia spernit».
7. O. Vaenius. *Amorum Emblemata*. «Quid sentiam ostendere malin quam loqui».
8. O. Vaenius. *Amorum Emblemata*. «Officit officio».

LA EMBLEMÁTICA EN EL RECORRIDO FESTIVO DE
ANA DE AUSTRIA POR LA CIUDAD DE MADRID
(NOVIEMBRE DE 1570)¹

Antonio Espigares Pinilla
Universidad Complutense

En el breve espacio de tiempo que va desde el mes de julio de 1568 al de noviembre de 1570 la ciudad de Madrid vivió tres acontecimientos históricos fundamentales que afectaban plenamente a la herencia dinástica, dos luctuosos y uno alegre y esperanzador: el 24 de julio de 1568 moría en muy extrañas circunstancias el príncipe don Carlos y, meses más tarde, el 3 de octubre lo hacía la tercera esposa de Felipe II, Isabel de Valois. La ausencia de un heredero varón se convirtió en el principal y acuciante problema para todo el programa político que el Rey llevaba años construyendo. Por ello, el matrimonio con su sobrina Ana de Austria supuso una esperanza no sólo de tranquilidad en el seno de la familia real tras los turbulentos años vividos a raíz del problema con el príncipe don Carlos, sino también de consolidación dinástica. El tiempo se encargaría de cumplir ambos deseos, pues la nueva reina habría de proporcionar un período de paz y felicidad personal a Felipe II y, además, daría a luz al futuro heredero del

trono, Felipe III.

Ana de Austria llegó al puerto de Santander el 3 de octubre de 1570 y, junto con un séquito de dos mil personas, viajó hasta la capital pasando por Burgos, Valladolid y Segovia (Checa 1992:183-187). Como presagio de una nueva etapa de felicidad y sosiego para el reino, la villa de Madrid recibió a la nueva reina con un programa festivo en plena consonancia con los gustos estéticos del momento y con los ideales políticos de Felipe II. Dicho programa lo conocemos perfectamente gracias a la obra *Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) recibió a la Sereníssima reyna D. Ana de Austria...*² de Juan López de Hoyos, profesor del Estudio de la Villa donde tuvo como alumno a Miguel de Cervantes y autor de diversas relaciones de acontecimientos históricos vividos por la ciudad de Madrid.³

Además de ese papel de relator, López de Hoyos participó en el equipo de personas que prepararon el programa

¹ El presente trabajo está adscrito al Proyecto de Investigación TEL 1999-395.

² La relación fue publicada en Madrid en 1572 en la imprenta de Juan Gracián; de ella nos servimos para las citas utilizadas en este trabajo. Existe una edición facsímil sólo parcial, que omite toda la importantísima descripción del tercer arco (Madrid, Abaco, 1976). Asimismo, quien firma estas páginas, junto con otros colaboradores, realizó un trabajo de aplicación didáctica de la obra que fue premiado por la Comunidad de Madrid: *Fiestas nupciales en el Madrid de Felipe II*, Madrid 1999. Los mismos autores tienen preparada la edición de la relación.

³ Además de la ya citada, la *Relación de la muerte y honras fúnebres del SS. Príncipe D. Carlos, hijo de la Mag. Del Católico Rey D. Philippe...*, Madrid 1568, y la *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y sumptuosas exequias fúnebres de la Sereníssima Reyna de España, doña Isabel de Valois, nuestra señora...* Madrid 1569. Ambas editadas en la imprenta de Pierres Cosin.

festivo, que debía tener dos finalidades fundamentales: una, estética: convertir a Madrid —o, mejor, a la parte de Madrid que recorrería la nueva reina— en una especie de nueva Roma clásica con arcos triunfales, esculturas, pinturas, etc. en los que la mitología cobraba un papel destacadísimo como elemento alegórico. La otra finalidad era ideológica: transmitir al público asistente al recorrido festivo las líneas básicas del programa político y religioso de Felipe II (Velázquez-Jiménez). Tanto las imágenes como los textos que las acompañaban se encaminaban a ese fin. Así sucedía, en efecto, con cada uno de los tres arcos triunfales: el primero estaba destinado a ensalzar a la nueva reina y a las monarquías española y austriaca, el segundo a todos los reinos hispánicos y el tercero a Felipe II como defensor de la fe.

El Concejo de Madrid comenzó en el mes de julio del mismo año la organización del programa festivo. Además de diseñar un nuevo recorrido para la comitiva regia, cada uno de los regidores recibió un encargo concreto (supervisión de las obras públicas, preparación de festejos populares, compra de mercancías, contratación de artesanos, etc.) No obstante, el contenido ideológico del programa corrió a cargo del Consejo Real y sus ejecutores concretos fueron los pintores y arquitectos de la Cámara Real. Junto a ellos, en representación del Concejo de Madrid, debió colaborar Juan López de Hoyos (Cruz Valdovinos).

Así pues, se debió formar un equipo

de humanistas⁴ y de artistas que debió trabajar en cierta sintonía para alcanzar, cada uno en su terreno respectivo, las dos metas antes mencionadas: una, demostrar que estaban plenamente al día en los gustos artísticos y referencias iconográficas propios de ese tipo de ceremonias; otra, transmitir las ideas políticas y religiosas de Felipe II. Entre los artistas más destacados que participaron cabe mencionar a los escultores Pompeo Leoni y Lucas Mitata y a los pintores Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina, «los mejores artífices que en todos estos reinos se han hallado». En cuanto a los textos, casi todos en latín, que acompañaban y explicaban las distintas imágenes, el encargado de su redacción debió ser el propio López de Hoyos y su presentación se hacía imitando la de los grandes monumentos conmemorativos romanos.⁵

En consecuencia, todo el recorrido festivo estaba decorado fundamentalmente a base de una mezcla de imagen y texto. Esculturas o pinturas llevaban en su base «letreros» que aludían, según los casos, al contenido histórico o simbólico de dicha imagen.⁶ En este sentido, casi se puede afirmar que dicho recorrido constituía un tratado vivo de emblemática con una fuente fundamental, los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano.⁷

Por otro lado, hay que tener en cuenta que las obras creadas para la fiesta tuvieron una vida muy breve: a los pocos meses de la celebración del evento, muchas de las pinturas y esculturas, a las que el Concejo había puesto vigilancia tras la entrada de Ana de Austria, fueron des-

⁴ Es constante a lo largo de la obra de López de Hoyos el uso de la primera persona del plural en expresiones como «pusimos esta letra» a la hora de mencionar la redacción de los textos que acompañaban a las imágenes.

⁵ «Las letras a la cifra Romana, representava aquella antigüedad de las inscripciones de los arcos de los Emperadores» (f. 53^v).

⁶ «A pesar de que se suele asociar la presencia de imágenes emblemáticas en la fiesta pública más con el siglo XVII que con el XVI, cada vez se está haciendo más patente que fue precisamente en los festejos públicos donde se introdujo a los españoles en el hábito de asociar imagen con palabra explicativa, antes de que aquí en España se editasen libros de emblemas» (López Poza-Canosa Hermida:21).

⁷ Desde su publicación en Basilea en 1556, la obra fue una fuente simbólica e iconográfica casi constante en este tipo de ceremonias. Para su importancia en la relación de López de Hoyos, cf. Espigares-Velázquez.

montadas y guardadas en el Ayuntamiento para, finalmente, ser vendidas. Sólo algunas de las grandes figuras de «colosos» (Atlas y los cuatro personajes del Juicio de Paris) se mantuvieron durante algún tiempo más hasta que tuvieron que ser retiradas por su mal estado.

Así pues, de la misma manera que existe un «arte efímero» y una «epigrafía efímera», se puede hablar con toda propiedad de la existencia de una «emblemática efímera», que acompañaba el recorrido triunfal en este tipo de ceremonias y que era un fiel reflejo de algunos de los tratados de emblemática impresos más comunes en aquel momento. En el caso concreto de la entrada de Ana de Austria en Madrid, esta «emblemática efímera» la podemos estudiar gracias a la obra de López de Hoyos, que cumple una triple finalidad: por un lado, es una «relación» o crónica periodística del acontecimiento; por otro, como obra literaria, es un derroche de erudición en torno a los elementos iconográficos y alegóricos del recorrido; y, por último, constituye una fuente de valor incalculable para conocer esa «emblemática efímera» de la que hablamos, pues describe perfecta y minuciosamente todas las imágenes que componían el programa iconográfico de la fiesta y, además, transcribe todos los textos que las acompañaban.

A continuación examinaremos a base de una serie de ejemplos seleccionados los diferentes modos como se presentaba esa conjunción entre imagen y texto a lo largo del programa festivo:

Un primer tipo podrían ser las obras no efímeras construidas no sólo para dar lustre al recibimiento. Con ocasión de la llegada de la nueva reina, el Concejo de la Villa emprendió una serie de obras públicas muy necesarias para una ciudad que, desde su reciente capitalidad, había crecido notablemente. Una de ellas fue la construcción de fuentes para el suministro de agua a la población. Veamos lo



Figura 1

que nos cuenta López de Hoyos sobre el diseño de una de ellas (ff. 7r-8v):

Antes que se entre en el Prado se hizo un pilar que en castellano más tosco llaman abrevadero, todo de cantería de piedra berroqueña. Tiene de largo más de setenta pies, de hueco más de doze, dos gruesos caños de agua en los dos testeros, el uno sale por la boca de un delphin de bronze que se levanta del agua más de dos pies, tiene una palabra de letra de relieve que dize: Bueno, el otro caño sale por la boca de una culebra, a ésta rodean dos arrebuelas, y en la sphaera que hazen tienen un espejo de bronze, y en medio dél dize: *Vida y Gloria*, que corresponde con la letra del delphin del otro caño, que curiosamente se suple una palabra por el delphin, i assí dize todo: *Del fin bueno, vida y gloria*.

La composición aludía claramente a la deseada fecundidad de la nueva reina y empleaba el recurso, muy utilizado en

los emblemas referidos al poder real, de encerrar el mote en un círculo formado por una culebra enrollada, que simbolizaba la idea de eternidad asociada al poder real.⁸

Dentro ya de las obras efímeras, un segundo tipo de empleo combinado de imagen y texto lo constituyen las grandes esculturas mitológicas de «colosos» que jalonaban algunos lugares relevantes del recorrido: En el mismo paseo del Prado, cerca de las fuentes antes descritas, se construyeron dos colosales imágenes de mármol aparente que representaban a Baco y a Neptuno. El primero animaba al segundo a que convirtiese en vino el agua que manaba de una urna sobre la que estaba apoyado, tal y como de hecho sucedió a lo largo de todo ese día 26 de noviembre. Ambos dioses, sirviéndose de las inscripciones que llevaban a sus pies, entablaban un diálogo para expresar la alegría por la llegada de la nueva reina:

Cessando ya sus aguas, por las quales aún en las divinas letras entendemos las tribulaciones, trabajos desastres y infortunios con que somos castigados, este vino (tornando a *nuestro concepto poético*) derramava a ruego del dios Bacco, el qual le comidava a que en regocijos tan solennes de las bodas de Su Majestad (pues también lo había hecho en la navegación) convirtiese su mar en vino, con esta letra en castellano:

*El agua amarga y salada
En vino volved Neptuno,
Porque no aya triste alguno.*

Y combinándolo decía:

*Qui dominaris aquis deus hos conuiua recumbe
Ad thalamos Annae, uinaque redde mare.*

En castellano:

Neptuno que presidía y mandáis a las aguas, sed también comidado en los regocijos de la Reina y vuestras aguas saladas convertidlas en dulce liquor de vino.
El Neptuno responde:

Mi alegría ha sido tanta,

*Con esta Reina que vino
Que mis aguas ya son vino.*

El disticho:

*Bacche hos ad thalamos propero sponsanque marito
Ecce Annam reducem ex aquore duco libens.*

Declaración:

*Señor Baccho sabed que vengo con gran contento
a estos regozijos y torno a traer a España con muy
felicé y próspera navegación a la reina doña Anna a
su marido. (31r-32r)*

Otros casos semejantes se pueden observar ya casi al final del recorrido: por un lado, el grupo escultórico de la Plaza del Salvador que fingía el Juicio de Paris y en el que Paris volvía su mirada hacia la belleza inigualable de la nueva reina; por otro, el colosal Atlas situado en la plaza de la iglesia de Santa María, que representaba a Felipe II, obligado a sostener el gran peso de la Monarquía y de la *Res Publica Christiana*.

No obstante, donde mejor se puede apreciar el valor «emblemático» de la conjunción imagen-texto y el claro valor conceptual de todos los elementos iconográficos es en las pinturas y esculturas que decoraban los tres grandes arcos triunfales situados a lo largo del recorrido ceremonial. Del primero de ellos nos dice López de Hoyos (f.33v):

La delantera tan sumptuosa, y de tan gran machina, se pobló de la *historia* que aquí se representará, y el reverso deste arco de *conceptos poéticos*, para que en su compostura fuesse muy esclarecido y en su variedad muy agradable, esto así presupuesto.

Efectivamente, el relator califica con el escueto y, a la vez, amplio término de «historia» a todas las numerosas imágenes de monarcas hispanos —desde Don Pelayo hasta el propio Felipe II—, distinguidos en su lucha contra el infiel, que

⁸ «Para expresar 'rey muy poderoso' pintan una serpiente que adopta la forma del universo y ponen su cola en la boca. Escriben el nombre del rey en medio del enrollamiento, dando a entender que el rey domina el mundo» (Horapollon: I, VIII, 1, p. 193). Cf. también Valeriano: f. 111^v.

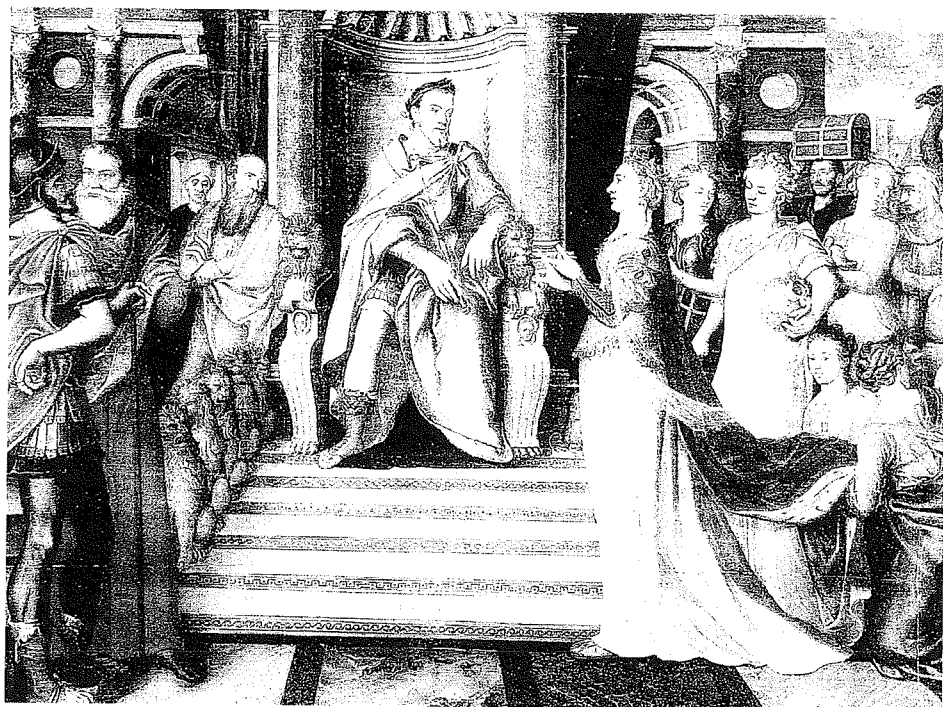


Figura 2

decoraban la parte delantera del arco.⁹ Culminando a todas ellas se hallaba una imagen alegórica del triunfo de España sobre la herejía (ff. 54v-55r):

Sobre esta dedicación pusimos un triumpho de nuestra España, la qual con affecto muy alegre tenía debaxo de los pies la Herejía, que parecía una vieja fiera y desaforada y que echava por los ojos y boca llamas de fuego. Ésta tenía una gruessa cadena a la garganta, la qual tenía España con la mano derecha fuertemente apretada; y en la mano izquierda por su gran fertilidad le pusimos un manojo de espigas, y las dos astas, grande y pequeña, que antiguamente, dende el tiempo

de los godos, a España se atribuyó. En la cabeza tenía un castillo sobre la celada, con puertas doradas y ventanas azules, por lo alto del qual salía un rapante león con su corona real; en la mano derecha una espada desnuda y en la izquierda una vándera y estandarte de la cruz. Esta era estatua de grande majestad y disposición de treinta pies de alto, toda dorada de arriba abajo.

La similitud con el conocido grupo escultórico de *Carlos V y el furor* realizado por su padre Leone Leoni unos años antes, en 1564, es evidente¹⁰ (Figura 1). La figura estaba acompañada a ambos

⁹ Los destinatarios de las enseñanzas implícitas de las imágenes eran, claramente, sus nobles descendientes: «...y vea si es rey o príncipe, o persona digna de ser historiada, que procuren de vivir tan illustre y recatadamente que sus virtudes queden siempre historiadas. Y no quieran tan mal su fama, que por sus deméritos, después de sus días, aun entre las gentes sean tenidos por malos, por los bienes o males que hizieren, y dellos hallaremos historiados.» (f. 52^v).

¹⁰ No obstante, la primera referencia básica en torno a la iconografía de la lucha contra la herejía es el Apocalipsis (XII,7 y XX,1-2: «Vi un ángel que bajaba del cielo con la llave del abismo y una gran cadena en la mano. Este ángel sujetó al dragón, la serpiente antigua, que es el diablo y Satanás, y lo encadenó por mil años.») La figura de la vieja en sustitución del dragón apocalíptico fue utilizada en la decoración del túmulo erigido en Valladolid en las honras fúnebres por Carlos V, donde la Fe sujetaba firmemente a una vieja «de ojos encendidos y alocados» y a un viejo que representaba el error. Ripa recoge así esta representación de la Herejía: «Se pinta vieja para señalar el alto grado de inveterada perversidad del herético. Será de horrible y espantoso aspecto, para mostrar cómo se ve privada de la belleza y la clarísima luz de la Fe y la Verdad Cristiana, por cuya carencia viene a ser el hombre más espantoso y horrible que el demonio mismo...» (Ripa:474).

lados de otras dos imágenes que simbolizaban a la Justicia y a la Fortaleza y llevaba el siguiente texto explicativo del claro mensaje que quería proclamar (ff. 55v-56r):

DEI OPT. MAX. OPE ATQVE PRAESIDIO
TRIPVDIANS HISPA. EFRENATAM HAERESIM
PER VNIVERSAM FERRE EVROPAM GESTIENTEM,
OMNEM CIVILIS ATQ. DOMESTICAE
DISCIPLINAE RATIONEM EVERTERE,
IVRIS AEQVITATEM OPPVGNARE
FIDEI SANCTITATEM VIOLARE,
AMORIS ET AMICITIAE RATIONEM LABEFACTARE,
IVSTITIA ET FORTITVDINE PHILIP. VEHEMENTER COHIBEN.
CLARISSIMOS HODIERNO DIE AGIT TRIUMPHOS.

Declaración:

Con el favor, ayuda y socorro del omnipotente Dios, muy alegre España, refrenando fuertemente con la justicia y fortaleza de Philippo a la furiosa heregía, que ya casi por toda la Europa pretendía destruir la política y gobierno particular de cada uno, y hazer guerra a la equidad y valor y sanctidad y sinceridad de nuestra sancta fe católica, y totalmente derribar y destruir la razón y vínculo del amor y amistad universal, illustrissimamente triunpha en este tan felice y dichoso día.¹¹

La claridad conceptual de las imágenes de la parte delantera deja paso, en el reverso de ese mismo primer arco, a mensajes más profundos y complejos, vertidos a través de claves iconográficas en las que los autores del programa festivo dejaron patente todos sus conocimientos sobre la materia. Así lo hace notar claramente López de Hoyos al iniciar su descripción con este inequívoco anuncio (f. 62v):

El reverso deste arco, de mucha poesía, conceptos delicados y dignos del curioso lector

Los *conceptos poéticos* (f. 33v) y los *conceptos delicados y dignos del curioso lector* mencionados previamente son calificados con el término de «hieroglyphicas» y están destinados a aplaudir la llegada de la nueva reina y sus muy felices presa-

gios. Son cuatro y el propio autor los va numerando al margen de cada folio. Veamos, como ejemplo, la descripción de la segunda (ff. 74v-77r):

La que a esta correspondió en el quadro que junto a la Ceres estava, sobre la vuelta del arco colateral de la mano izquierda, fue una *Hieroglyphica* graciosamente fingida, que fue un nacimiento del Aurora, que llaman la mañana o el alva [...] la mañana ahuyenta y desparze todas las tinieblas de la noche, y es principio de la felicidad, que con la claridad y presencia del sol el mundo recibe. Desta manera, confiando en Dios que la próspera venida de Su Magestad a España ha de ser para darle mucha luz y eternizar esta tan ínclita y excelsa sucesión de la casa de Austria en los reinos de España, y con su presencia todos los alborotos, disensiones y levantamientos de reveldes vasallos. A esta causa pintamos un águila caudal, que por el nacimiento del Aurora viene estendidos los buelos, assentada en ellos una reina con un ceptro en la mano derecha y con la izquierda asía el cuello del águila del qual parecía usar como de rienda.¹² El águila traía en la garra una palma, y por hazia la parte occidental parecía ir huyendo una tiniebla y sobre ella la luna y las estrellas, por las quales aún los egipcios entendieron las tyránias, alborotos y desasosiegos de los reinos; éstas parecían huir y meterse en las cavernas de la tierra, ofendidos de la presencia y claridad que la reina traía sobre el águila. Por la parte inferior del águila pintamos un pavón, por ser dedicado a Juno, la qual en buen romance, como dicen, significa la opulencia y riqueza, la qual parece traer el pavón consigo, por ser tan dorado y de tanta gallardía. [...] Todo lo cual estava singularmente pintado con esta letra:

*Aurora humentes nitidis fulgoribus umbras
Vt fugat et tenebras irradiando polos,
Pannoniae sic adueniens ex finibus Anna
Austria, vecta aquila nubila pace fugat.*

Declaración:

De la manera que la mañana con sus refulgentes rayos ahuyenta las tinieblas y escuridades, desta misma manera la reina doña Ana de Austris, viniendo sobre un águila, con su gran paz y triumpho ahuyenta los nublados, rencuentros y alborotos de sus reinos.

¹¹ El valor adjudicado a la fe católica como vínculo de paz y de justicia universal recuerda a las afirmaciones de algunos escritores clásicos latinos sobre la importante función social de la religión. Por citar sólo un ejemplo, Cicerón, *Nat. deor.* 1, 1, 3-4: «...suprimidas la piedad y la religión, sigue una gran perturbación y confusión en la vida, y creo que, si eliminamos el sentimiento de piedad hacia los dioses, hacemos desaparecer también la confianza y la unión del género humano juntamente con la justicia, la más excelente de todas las virtudes».

¹² La composición de la imagen presenta una clara similitud con la que aparece en el capítulo dedicado al pavo real en la obra de Piero Valeriano (f. 171v).

Y, a partir del significado del nombre Ana en hebreo y jugando con el paralelismo entre la legendaria reina de Sabba, que viniendo *ab Austro* visitó al rey Salomón, y Ana de Austria, que ha llegado a Madrid como una nueva reina y esposa de Felipe II, López de Hoyos nos ayuda a comprender el rebuscado significado del jeroglífico con estas palabras:

Todo lo qual significa este nombre Anna, traducido del hebreo en romance, quiere decir, *graciosa, favorable y misericordiosa*. Y en esta Hierogliphica el docto y discreto lector podrá tender las velas de su ingenio y considerar lo mucho que el ella se comprende y da a entender, y podrá alegorizar aquella venida de la reina de Sabba, que vino *ab Austro* a ver y gozar de la sabiduría y riquezas de Salomón.¹³

En el segundo arco, «en que España con sus reinos y el Nuevo Mundo de las Indias con sus provincias, e imperio reciben a Su Majestad» (f. 104r) se prescindió del tono conceptual de los emblemas y jeroglíficos antes descritos. En él, por el contrario, destacaban dos grandes figuras de 27 pies de altura que simbolizaban a España y al Nuevo Mundo con todos sus reinos. Cada una de ellas iba acompañada de un extenso poema latino de bienvenida a la nueva reina, a modo de prosopopeya, como muy bien se encarga de explicarnos López de Hoyos haciendo exhibición de sus conocimientos de retórica (f. 105v):

Estas dos estatuas contienen una muy graciosa *prosopopeya*, que quiere decir ficción, con que atribuimos lo que queremos significar a aquella cosa, inanimada o bruta, de que vamos tratando, fingiendo que ella habla por sí misma. Como quando quisiésemos decir que habla la república o habla una ciudad o un reino o algún bruto. Aquí, pues, fingimos que España con todos sus reinos habla y recibe con mucha alegría y da la obediencia y se entrega

IVSTITIAE cultus.



Figura 3

con gran voluntad y regozijo a Su Majestad.

En cambio, el tercer arco «dedicado a la magestad del Rey don Philippe Segundo, nuestro señor» (f. 123v), retoma el contenido conceptual del reverso del primero. En la parte delantera se hallaban dos enormes «colossos» de 15 pies de alto que representaban a dos de las virtudes fundamentales del monarca: la religión y la clemencia. A continuación (f. 138v),

En el remanente deste nicho, hasta el alquitrave restaban 15 pies y es este espacio pusimos dos emblemas *hierogliphicas* de singular pintura de claro y oscuro maravillosamente relevadas, porque los artífices son, como avemos dicho, los más eminentes que se hallan en esta facultad, Diego de Urbina y Alonso Sánchez, artífice de Su Magestad.

El primer «emblema jeroglífico», que simbolizaba «la madura, prudente, recatada, discreta y considerada manera de proceder de Su Magestad» (f. 139r) estaba representado por un buey con rostro

¹³ La alusión a la reina de Sabba ya fue utilizada en el recibimiento al entonces príncipe don Felipe durante su célebre viaje de 1548 por diversas ciudades de Italia, Alemania y los Países Bajos. (Calvete de Estrella:293 y 478). Asimismo, aparece en una célebre pintura de la iglesia de San Bavón de Gante realizada por Lucas de Heere con ocasión de la celebración del capítulo de la Orden del Toisón de Oro de 1559 (Figura 2). Checa (106) apunta una posible lectura política de esa imagen: «Pero también puede ser leída como alegoría política del dominio de los Países Bajos por la corona de Castilla». En el caso que nos ocupa, la venida a Madrid de Ana de Austria para el matrimonio con Felipe II, la «alegoría política» parece más evidente.

humano y un delfín.¹⁴ El segundo estaba formado por (ff.141v-144v):

...una singular y rara pintura, en la qual se significa y da a entender la gran observancia y execución de la Justicia, pues vemos que en esto es Su magestad tan recto y tan amigo de que a todos se les guarde y que a nadie se haga injuria que pudiéramos hazer una larga historia desta tan heroica y tan rara virtud de Su Magestad. Por lo qual se pintó un ferocísimo león y sobre él, sentada una dama, la qual tenía en la una mano levantada una espada desnuda y la otra tenía sentada sobre la cabeça del león; ésta parecía venir triumphando y aver descendido del cielo (...) Esta figura tenía la mano sobre la cabeça del león, para denotar que todo se rinde a la la justicia y equidad y que triumpho tanto en estos tiempos presentes que no ay soberbio ni tirano que no esté muy supeditado con la rectitud y execución de la justicia de Su Magestad.

La similitud de esta descripción con la imagen que aparece en los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano (f. 15r) es llamativa, por lo que los calificativos de «singular y rara» aplicados por López de Hoyos son a todas luces excesivos (Figura 3). El texto que lo acompañaba era el siguiente:

IVSTITIAE PHILIPPI

Quae coelum ascendi terras Astraea relinquens
En redeo victrix, leone sedens.

Declaración:

Yo, la Justicia, que desando la tierra me avía subido al cielo, advertí cómo vuelvo triunphante, levantada el espada, sentada en el león.

Por último, en el reverso de este tercer arco, «a donde, con singulares conceptos y muy acomodadas historias, se representa este tan esclarecido triumpho y felice matrimonio» (f. 182v), López de Hoyos nos anuncia con evidente falsa modestia que «contiene otra tanta harmonía de cosas e historias de razonable invención, conforme a la pobreza de nuestro ingenio» (f. 183r). La decora-

ción consistía fundamentalmente en diversas pinturas que simbolizaban otras tantas virtudes reales: la magnificencia, la fama, la fidelidad, el silencio, la esperanza, etc. acompañadas todas ellas de su correspondiente texto explicativo. Presidía un gran retrato de los nuevos felices esposos, acompañado de dos cuadros colaterales (f. 186r):

Los cuadros colaterales que a esta historia acompañaban son dos *fictiones poéticas* bien acomodadas a los triumphos y magestad del Rey, nuestro señor, en las cuales se representa la potencia y valor de Su Magestad en dissipar los males y castigar y reprimir los vassallos rebeldes en todos sus estados, assí de España como de las Indias, Flandes, Milán, Nápoles y de todos sus reinos, estados y señoríos, y finalmente su excelencia y triumpho, contra todos los que han pretendido inquietar y alborotar la paz de sus reinos y con guerras y batallas levantarse contra él, han (como dizen) siempre llevado en la cabeça y pagado muy bien sus temerarias osadías y vanas pretensiones.

La primera «ficción poética» representaba a Júpiter sobre un águila caudal con un rayo combatiendo contra los Gigantes. El significado de esta «poesía» lo aclara López de Hoyos con estas palabras dedicadas al «discreto y político cortesano» (ff. 187v-188r):

A esta similitud, el Rey don Phelippe, nuestro señor, bien claro se vee que aquellos que alevosamente se han levantado contra su real corona, ha dado (como dizen) con grande poder, prudencia y valor, cabo dellos. Y assí le ha dado de los herejes en todos sus reinos y, con el favor de Dios, le dará de los que fuera de sus reinos hay. Y, pues de lo dicho, el discreto y político cortesano inferirá mucho más de lo que yo aquí pongo, no hay para qué fatigarle con mayor discurso, pues el medianamente leído tiene muy perfecta noticia de todo lo que yo aquí apunto. Y, en conclusión, por *esta poesía* se da a entender que assí turcos como moros, hereges y rebeldes vassallos, schismáticos, tyranos serán anegados y destruidos y, al fin, hallarán el premio de su locura y devaneo, guardando nuestro Señor muchos años a la magestad del Cathólico Rey...

¹⁴ Pizarro Gómez (415-416) estudia este emblema y lo cita como un claro ejemplo de que «para el humanista madrileño, la medallística romana es también la fuente inspiradora de sus invenciones simbólicas». Pero, en realidad, la fuente utilizada casi al pie de la letra como tantas otras veces es Piero Valeriano (f. 196^v: *Habetur ea species, qua Delphinus anchorae se circumvoluit, in Titi Vespasiani nummis (...) bovem humana facie personatum, supra quem Delphinus imminet...*).

El cuadro anterior se hallaba frente a otro que contenía «una muy graciosa y significativa *hieroglyphica*, en la qual se representa la magnanimidad y gran pecho y fortaleza de Su Magestad en el gobierno de todo su imperio y monarquía» (f. 189r). Representaba a Atlas disputándose el gobierno del mundo con Fortuna. Sobre ellos (ff. 190r-191r),

Por lo alto, en un instante cogiendo los buelos, venía un águila caudal con una corona real en al cabeça y arrebató el mundo de entre las manos destos dos pretendientes, dexándolos en blanco, affierra con las garras y corvo pico, mostrando grande furor, le toma a su cargo. De la qual podrá inferir el *docto y político cortesano* lo mucho que en ella se significa, pues por ella se muestra que ni los vaivenes y encuentros de la fortuna, ni la malicia humana, han bastado a alterar ni alborotar la monarquía ni gobierno del águila caudal (...); la letra que le pusimos no es menos grave que la *hieroglyphica* significativa:

INDVSTRIAE ATQ. MA
IESTATI PHILIPPI.

Dum cum Atlante potens pugnat Fortuna superbo
Ferre humeris orbem quis queat inter eos,
Ecce volans pernicious armiger ales
Ambiguum praedam calcibus, ore rapit.

Declaración:

Mientras la poderosa Fortuna pelea con el superbo Atlante, cada uno por llevar sobre los hombros y gobernar el mundo, en un punto el águila real bolando con sus fuertes y poderosas alas las quita desta competencia, arrebatándoles el mundo con sus garras, pico y valeroso pecho.

En resumen, a partir de los ejemplos anteriormente presentados queda patente la importancia de la conjunción imagen-texto en el programa festivo del recibimiento a Ana de Austria en Madrid, presente no sólo en los elementos efímeros sino también en algunas de las obras públicas realizadas con motivo del evento. Esa combinación de imagen y texto presentaba diversos grados de dificultad conceptual: desde las «historias» del primer arco y «prosopopeyas» del segundo a los complejos «conceptos poéticos», «hieroglyphicas» o «emblemas

hieroglyphicas» del tercer arco, en los que López de Hoyos y los artistas que colaboraron en su realización, haciendo ostentación de su dominio de los elementos simbólicos utilizados entonces en semejantes acontecimientos y de su profundo conocimiento de los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano, compusieron complejos emblemas efímeros, cuyos destinatarios, en muchos casos, sólo podían ser «el docto y político cortesano» o «el docto y discreto lector».

BIBLIOGRAFÍA

- Calvete de Estrella, Juan C. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Philippe*, Madrid, 2001 (Paloma Cuenca, ed.).
- Cruz Valdovinos, J.M. «La entrada de la Reina Ana de Austria en Madrid en 1570. Estudio documental», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 28 (1990), 414-427.
- Checa, Fernando. Felipe II. *Mecenas de las artes*, Madrid, 1992.
- Espigares, Antonio y Velázquez, Isabel. «Piero Valeriano, fuente de las relaciones de fiestas del siglo XVI», *III Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico, Alcaláiz, Mayo de 2000*. (en prensa).
- Horapollo. *Hieroglyphica*. (J. M. Zárate, ed.), Madrid, 1991.
- Jiménez, Ana; Velázquez, Isabel; Espigares, Antonio; Gómez, Consuelo. *Fiestas nupciales en el Madrid de Felipe II*, Madrid, 1999.
- López de Hoyos, Juan (1568). *Relación de la muerte y honras fúnebres del SS. Príncipe D. Carlos, hijo de la Mag. Del Católico Rey D. Philippe...* Madrid: Pierres Cosin.
- López de Hoyos, Juan (1569). *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y sumptuosas exequias de la Serenísima Reyna de España, doña Isabel de Valois, nuestra señora*, Madrid: Pierres Cosin.
- López de Hoyos, Juan (1572). *Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) recibió a la Serenísima reyna D. Ana de Austria...* Madrid: Juan Gracián. (Hay ed. facsimilar –parcial– en Madrid: Ábaco, 1976).

- López Poza, Sagrario y Canosa Hermida, Begoña (eds.): *Jorge Báez de Sepúlveda. Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la magestad de la reyna nuestra señora doña Anna de Austria*, Segovia, 1998.
- Pizarro Gómez, F.J. «Función y uso del emblema en la arquitectura efímera de los siglos XVI y XVII», I *Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, 1994.
- Ripa, Cesare. *Iconología*. (J. Barja *et alii*, eds.). 2 vols. Madrid, 1996.
- Valeriano, Piero. *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis Commentarii*, Basilea, 1556.
- Velázquez, Isabel y Jiménez, Ana. «Las fuentes clásicas como instrumento de persuasión en la arquitectura efímera: la entrada de Ana de Austria», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras* 45 (1996), 67-93.

PERVIVENCIA DE LA EMBLEMÁTICA EN LAS ARTES DECORATIVAS

Joan Feliu Franch
Universitat Jaume I

La emblemática, y el uso de iconografías antiguas en general, ha pervivido hasta nuestros días. En el caso de las artes industriales, fue a través de su teorización por parte de los diseñadores, y especialmente en el siglo XIX, cuando se vieron influidas por la herencia de la cultura emblemática, cierto que en parte sólo como un repertorio ornamental más, pero también en ocasiones como una cultura simbólica recuperada especialmente con la llegada de la estética de los *revivals*.

Una de las primeras monografías sobre ornamentación que se difundió de forma medianamente amplia fue la de Jombert, *Répertoire des artistes ou recueil des compositions d'architecture et d'ornements antiques et modernes*, publicada en París en 1765 (Durant:1991). Charles Antoine Jombert, que vivió entre 1712 y 1784, había editado ya con éxito *Ouvres d'architecture* de Jean Lepante en 1751, *Cours d'architecture* en 1760 y *L'architecture moderne* en 1764, entre otras obras, pero El *répertoire des artistes* supuso la primera recopilación de 56 grabados con ilustraciones pictóricas destinadas únicamente a servir de fuente de inspiración para diseñadores y artistas. Las primeras ilustraciones fueron de arabes-

cos y grutescos del arquitecto Jacques Andronet du Cerceau (1510-1584) quien también realizó los grabados, pero contenía también diseños decorativos de Rafael grabados ya en el XVII, y la colaboración de diseñadores como el ceramista Jean Berain (1640-1711), Alexandre Le Blond (1679-1719), Jean Marot (1619-1679) y Pierre Lepantre (1648-1716). En total sumó 688 láminas de gran interés, que aunque no recogían emblemas, sí resultaron un precedente para un tipo de obras que nacerían con la intención de dotar a las artes industriales de una filosofía, muchas veces inspirada en la cultura emblemática. En este caso, muy probablemente estemos más cerca de una imitación a la sombra del éxito de la *Encyclopédie*, puesto que incluso incluyó biografías breves y críticas de algunos artistas.

La obra de Jombert fue pronto imitada por diseñadores como Charles Percier (1764-1858)¹ que publicó en 1801 el *Recueil de décorations intérieures* junto con Pierre François Léonard Fontaine, (1762-1838); o Thomas Hope (1769-1831), que publicó en 1807 *Household Furniture and decoration basado en el Voyage dans le Basse et Haute Egypte* de 1802, de Dominique Vivant, Barón

¹ Junto con La Fontaine, a quien conoció en sus años de estudio con A. E. Peyre, dominó la arquitectura francesa durante la época de Napoleón.

Denant (1754-1825), donde aparecían jeroglíficos como motivo ornamental (Curl:1982).²

La llegada del color con la litografía, en 1798, descubierta por Aloys Senfelder (1771-1834), inauguró una nueva era. Johann Karl Wilhem Zahn (1800-1871), publicó en fascículos a partir de 1829 *Die Schönsten Ornamente und merkwürdigsten gemäldeans Pompeii, Herklanum und Stabae*, ornamentos de todas las épocas del arte clásico y principales pinturas de Pompeya, Herculano y Stabiae, muy admirada por el decorador londinense Morant, por el que sabemos esta obra era un encargo del gobierno austriaco para educar al público en materia de gusto. La obra recogía ilustraciones de momias, vasijas y decoraciones de programas iconográficos como el de Giulio Romano para el Palacio del Te de Mantua (Salazar:1981).

Los manuales de ornamentación comenzaron a abundar: Peter Beuth³ publicó *Folbilder des für Fabrikanten und Handwerker* en 1830, modelos para fabricantes y artesanos; y C. E. de von Bötticher,⁴ en 1834, *Ornament-Buch*, encargada por el gobierno alemán con diseños del arquitecto Karl Fiedrich Schinkel (1781-1841); George Phillips, *Rudiments of curvilinear design*, 1838-1840, con diseños originales algo pastiches; y Henry Shaw⁵ la *Encyclopedia of ornament*, con 59 láminas con xilografías, grabados a buril coloreados, aguatinas y una cincografía (Battersby:1988).

Otra obra con contenidos iconográ-

ficos fue la de Charles-Ernest Clerget, *Melanges d'ornements antiques*, de 1840. Contenía decoraciones griegas, romanas, egipcias, islámicas, indias, chinas, japonesas o medievales, pero son especialmente interesantes las renacentistas, muy utilizadas en la práctica puesto que Clerget fue bibliotecario delegado en la Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie, en París, además de diseñador de porcelana en Sèvres y de tapices en los Gobelinos.

La iconografía y la emblemática comenzaron a interesar, aunque sólo fueran como mero repertorio formal, y muestra de ello fue la publicación en 1845 de la obra del artista prerrafaelista William Bell Scott (1811-1900),⁶ grabador e iluminador de libros: *The ornamentalist or artizan's manual in the various branches of ornamental art*, con ornamentos de obras publicadas de difícil acceso para los artesanos. Años después, en la librería para diseñadores de Bernard Quaritch todavía figuraban algunos de los libros recomendados por Bell Scott, destacando varios de emblemas que se ofrecían para el estudio de los diseñadores, como el de Junius, *Hadrianii Junii Medici Emblemata, ad D. Arnoldum Cobellium, Ejusdem Aenigmatum libellus, ad D. Arnoldum Rosenbergum* (con 57 emblemas), Amberes, C. Plantin, 1565;⁷ el *Liber emblematum D. Andreae Alciati, Nune Denuo Collatis exemplaribus multo castigatior quam unquam anthec editus. Kunstbuch Andree Alciati... (colophon) Gedruckt zu Franckfurt am Mayn, bey Georg*

² Hope fue un gran viajante y coleccionista que incluso hizo pagar entrada a su casa de la calle Duchess de Londres, donde mostraba su colección de esculturas recopilada en sus viajes por Europa, Asia y África. Fue el gran difusor del Neoclasicismo.

³ Beuth fue colaborador de Schinkel en los intentos del gobierno prusiano de definir unos modelos de ornamentación.

⁴ Otro colaborador de Schinkel. Era seguidor de J. I. Hittorf (1792-1867), el cual se interesó por la policromía en la arquitectura a raíz de las teorías revolucionarias de éste sobre la policromía de la arquitectura griega clásica difundidas en 1830.

⁵ Shaw (no confundir con Richard Norman) fue un anticuario y pintor de gran influencia, que colaboró a dibujar un cuadro romántico de la edad media al estilo de Walter Scott.

⁶ Bell Scott (no confundir con el también pintor William) fue un reconocido muralista y dirigió la School of Design de Newcastle de 1844 a 1864.

⁷ Se conserva un excelente ejemplar en la Biblioteca Central de la Universitat de Barcelona.

Raben, in verlegung Sigmun Feyerabens und Simon Hüters (en latín y alemán, Fanckfort, Georg Raben, 1567, y dos ediciones más de Augsburg en 1531 y una en francés, en París, Maison de Chrestien Wechel, 1536); el *Opus poeticum de admirabili fallacia et astutia vulpeculae reinikes libros quatuor...* auctore Hartmanno Schopper (Schopper)...(colophon) *Francofurti ad Moenum, per Petrum fabritium*, Frankfurt, P. Fabritius, 1567, con otra edición de los dos libros en un volumen; *Emblems. Siluestri a Petrasancta Symbola Heroica*, Amsterdam, 1682; La Fueille, D. De. *Livre nouveau et utile pour toutes sortes d'artistes, et particulièrement pour les orfèvres, les orlogeurs, les peintres, les graveurs, les brodeurs, etc. Contenant quatre alphabets de chiffres fleuronnez au premier trait avec quantite de devises d'emblemes. Designé par Daniel de la Feuille*, Amsterdam, 1690; Saavedra Fajardo, D. *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*, Munich, 1640, más la edición de Bruselas de 1649 y Colonia de 1669; Iulio Cesare Capaccio: *Delle Emprese... tuti ieroglifici, simboli e cose mistiche in lettere sacre o profane... emblemi di molte cose naturali per l'impresa si tratta*, Nápoles, 1592; y *Gli Apologi del signor Giulio Cesare Capaccio, gentil'huomo del Serenissimo signor Duca d'Urbino, con le dicere morali ove quasi con vivi colori al modo Cortegiano L'Humana vita si dipingi, la malignita si scopre...*, Venecia, 1619; y también de J. David, *Duodecim Specula Deum aliquando videre desideranti concinnata*, Antwerp, 1610; y el *Veridicus Christianus*, (100 emblemas), Amberes, Plantin, 1606; De Terry, G. *Commeditor. A book of a new allegorical devices...* 1795.

En el *catalogue of fine arts* de Bernard Quaritch de 1930 aparecían también obras como la de Dietterlin, W. *Architectura Von Ausztheilung Symmetria und proportion der Funff Seulen...* Nuremberg, 1598; *La descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial...* de Andrés Ximénez, en 1764; A. Francine, *A new*

book of architecture..., J Darbi, Londres, 1669; Vecellio, *Corona delle Nobili et virtuose Donne*, Venecia, Giorgio Angelieri, 1591; J.T. and J. I. de Bry, *Nova Alphati...* Fr. and Moe., Frankfurt, 1595; T. de Bry, *Vitae et icones Sutanorum turcorum, principum persarum... descriptae a J. J. Boissardo*, Frankfurt, 1596; Albert Durer *revived...* London, printed for John Garret, 1680 y varias ediciones modificadas; Merian, Mathaeum, und C. G. Merian, *theatrum europaeum...* 21 vol. Frankfurt, 1635-1738; J. Meursius, *Joanis Meursi Athenae Batavae, Sive, de Urbe Leidensi, & Academia, Virisque claris; qui utramque ingenio suo, atque scriptis, illustrant*, Leiden, 1625; Jean Meyssens, *Les effigies des souverains princes et ducs de Bravant avec leur chronologie, armes et divises...* 54 láminas, n. d., y del mismo autor: *Effigies des Forestiers et comptes de Flandres*, 1663, *Les portraits des souverains princes et comptes de Hollande*, 1662, *Effigies imperaorum domus austriacae...* n.d., y *Theatrum effigierum omnium lusitaniae regum ab Alfonso I. Ad Phillipum IV Hispan.* n.d.; P. Ovidii Nasonis *Metamorphoses...* Antwerp, Plantin, 1591, y la traducción de M.L'Abbé Banier, Paris, 1767; Henry Peacham, *The Younger*, Willia Jones, 1606.; *La práctica della perspectiva di Monsignor Daniel Bavaro eletto Patriarca d'Aquilea, opera molto utile a Pittori, a Scultori & ad architecti*. Venecia, 1569; *Livre d'architecture de laques Androuet du Cerceau, contenant les plans & dessains de cinquante bastiments tous differents...* París, 1559; Dietterlin, W., *Architectura von Ausztheilung Symmetria und proportion der Funff Seulen...* Nuremberg, 1598; Palladio, *Traicté des cinq ordres d'architecture...* París, Le Muet, 1645; Vignola, J. Barozzio da, *The rule of the V orders o architecture...* con grabados de Montano, Pittoi, Keyser y Paulus von Vianen, 1646; Vrederman de Vries, J., *Variae Architecturae Formae*, 1562; De Aenea Vico, *A collection of designs for vases*, 1543-1552; y también Jacob Guckeisen and Hans

Jacob Ebelmann (1599), Shrines (1609), Luca Kilian (1624), Jamnitzer (1610), Pergolesi (1777-92), etc.

Entre los formados en estas lecturas, un diseñador de interés fue Ludwig Gruner (1801-1882), autor de *Specimens of ornamental art selected from the best models of the classical epochs*. Asesor de arte del príncipe consorte Alberto,⁸ su obra fue un encargo de la Government School of Design establecida en Somerset House, Londres, en 1837. Sus láminas recorrían Pompeya, Roma, la Edad Media, y el Cinquecento, aunque fue muy criticado por los diseños pompeyanos asociados a una cultura libertina, mientras triunfaba el arquitecto Charles James Richardson (1816-1871), discípulo de sir John Soane, que publicó en 1851 *Studies of ornamental design*, siendo profesor de la Government School of Design, competencia de Gruner, y más inclinado hacia la ornamentación de inspiración oriental, reforzada especialmente tras la gran exposición de Londres de 1851, en que comienzan a estudiarse los diseños indios. Clara muestra de esta tendencia fue Richard Redgrave (1804-1888),⁹ y su *Supplementary report on design* de 1852; John Leighton (1822-1912),¹⁰ consumado diseñador y autor de *Suggestions in design, including compositions in all styles*, de 1853, también con influencias orientales; Phillips y su *Rudiments of curvilinear design*, reimpresso en 1880, incluyendo ya dibujos japoneses avanzándose en veinte

años al llamado movimiento estético;¹¹ o Ralph Nicholson Wornum (1812-1877),¹² autor de *Analysis of ornament* en 1855, de gran predicamento puesto que como conservador de la National Gallery de Londres, su libro fue usado por estudiantes, lo que dio lugar a muchas reediciones, tratándose tan sólo de una recopilación de sus conferencias en la School of Design (*The orientalist: Delacroix to Matisse*, Cat. 1984).

Owen Jones fue el gran protagonista de esta época (1809-1874).¹³ En 1852 publicó el *Catalogue of the Museum of Manufactures*, antecesor del Victoria and Albert Museum, pero su publicación más importante fue *The Grammar of ornament*, realizada a raíz del montaje del museo del Cristal Palace Company en el antiguo edificio Paxton de la exposición de 1851, trasladado desde Hyde Park a Sydeham, al sur de Londres. En este museo de arquitectura se construyeron diversos patios: egipcio, bizantino, románico, griego, romano, medieval, renacentista, isabelino y uno de la Alhambra. Owen hizo el griego, el romano y el de la Alhambra, para lo que contó con la colaboración del escultor Joseph Bonomi (1789-1878). En el libro también hizo referencia al diseño árabe, celta, turco, persa, indio, hindao (indio preislámico) y chino, así como tribus salvajes de Polinesia y Melanesia, e incluyó claras referencias iconográficas y emblemáticas (*Pattern and Dessign...* 1983).

⁸ La influencia en el príncipe Alberto se hace notar en la decoración del Palacio de Buckingham.

⁹ Redgrave fue pintor paisajista y decorativo. Fue superintendente artístico del Department of Practical Art de la School of Design de Somerset House desde 1852, inspector del Department of Science and Art en 1857, y autor del catálogo de 1880 como supervisor de los cuadros de la Corona desde 1857.

¹⁰ Entre sus diseños más famosos está la portada de *The Art Journal Catalogue of the Great Exhibition* de 1851, y varias portadas de libros y billetes de banco. Fue socio de la Society of Antiquaries desde 1855 y fundador de la Photographers Society. Expuso en 1854 en la Royal Academy.

¹¹ *The Aesthetic Movement and the Cult of Japan*, Catálogo de la exposición, Londres, 1972. Ver tb. Lambourne.

¹² Wornum fue además un reconocido retratista.

¹³ Jones, arquitecto, diseñador y teórico, publicó gran número de estudios, algunos de ellos nacidos de su relación con el arquitecto Jules Goury, al que conoció en Atenas en uno de sus viajes. Estuvo en España, Grecia, Turquía, Tierra Santa y Egipto, y a parte de sus obras diseñó tejidos, alfombras, libros, envases, naipes, etc. No se prodigó como arquitecto, aunque si su proyecto de un edificio de exposiciones de Saint Claud, en París, se hubiese realizado, sería recordado como el autor de una de las construcciones de cristal más grandes del siglo. Fue un gran amigo de George Eliot y de su mujer G. H. Lewes.

En la línea de Owen se publicaron: *Der Stil* en 1860-1863, de Gottfried Semper (1803-1879);¹⁴ *Altorientalische teppiche*, alfombras orientales, de 1891 por Alois Riegl (1858-1900);¹⁵ del mismo autor es *Silfragen*, cuestiones de estilo, en 1893; de Albert Charles Auguste Racinet (1825-1893), *L'ornement polycrome* en 1869, copia perfeccionada en sus litografías de la obra de Jones; de H. Dometsch, *Ornamentenschatz*, tesoro de ornamentos, en 1879; de Bosser, *Das Ornamentwerk* en 1924; *The principles of ornamental* en 1875 y *The birth and development of ornament*, en 1893, de F. Edward Hulme;¹⁶ *Historic ornament* de James Ward, en 1897; *A manual of historic ornament* de R. Glazier en 1899; *The styles of ornament* de A. Speltz, edición inglesa de 1910; *A History of ornament* de A. D. F. Hamlin, en 1916; J. B. Warrig, *Masterpieces of industrial art and sculpture at the international exhibition 1862*, en 1863; o Yacob Chernicov,¹⁷ *Kompozut-zionno-klasicheskoye postroyeniya*, en 1930 (Lewis y Darley 1985).

La emblemática como motivo decorativo se complementó con la obra de Gaetano Ferri, en 1854, que en su *Corso elementare di ornato* dedicó un apéndice a la botánica decorativa y simbólica; con Tony Selmersheim,¹⁸ que en 1902 diseñó azulejos con plantas fantásticas Art Nouveau basadas en manuscritos medievales y en las teorías de Viollet Le Duc;

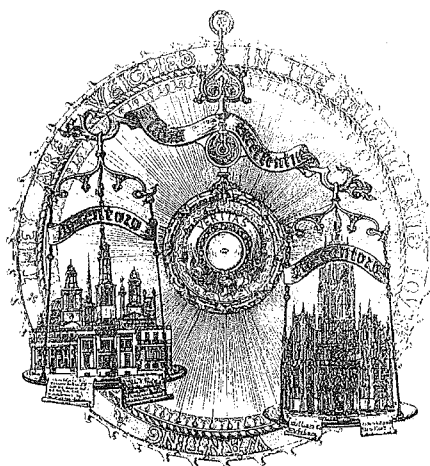


Figura 1

y con W. Galsworthy Darie, autor de diseños inspirados en los azulejos medievales del museo de Laon, aparecidos en *The building News* el 19 de mayo de 1876.

La muestra más evidente de los frutos que estas recopilaciones ornamentales estaban dando en las obras de los diseñadores, y de que éstos conocían los mecanismos de la emblemática, es el caso de A. W. Pugin (1812-1852), que en *Contrats*, edición de 1841, presentó un emblema de nueva creación donde comparaba la arquitectura del siglo XIX con figuras como Charles Barry, Decimus Burton, George Danc, John Nash, Robert Smirke y sir John Soane, con la arquitectura del siglo XIV (Figura 1). Más tarde, Alan Victor Sudgen y John

¹⁴ Arquitecto formado en Munich, trabajó sobretodo en Dresde hasta que la revolución de 1849 le obligó a marchar a París y más tarde a Londres, donde fue profesor del Departament of Practical Art. Autor de la tesis de que todos los estilos tienen su origen en los trabajos artesanales, se le recuerda por los dos museos idénticos de Viena construidos en 1873 y 1881, ciudad a la que marchó tras un breve paso por Zurich.

¹⁵ Historiador del arte, miembro del Oesterreiche Museum für Kunst und Industrie, institución comparable al Victoria and Albert Museum, del que llegó a ser conservador del departamento de tejidos, y donde expuso su teoría sobre la vinculación del arte griego con los motivos ornamentales islámicos. Sus teorías fueron recogidas por Gombrich en *The Sense of Order*, de 1979.

¹⁶ Aunque su formación era la de biólogo, sus estudios en 1858 en la South Kesington School con Dresser, le llevaron a convertirse en un especialista en heráldica, ornamentación, entomología y simbolismo del arte cristiano.

¹⁷ Chericov (1889-1957) fue un arquitecto formado en el Odessa College of Art y en Petrogrado, profesor de la Escuela de Telecomunicaciones de Leningrado, fue el autor de la mayoría de las plantas químicas de la antigua URSS.

¹⁸ Sobretodo diseñador de muebles Art Nouveau. Miembro del grupo Les Cinq (1892) junto con Charpentier, Damp, Aubert y Moreau-Delaton, hasta la llegada de Charles Plumbet, cuando cambiaron el nombre por el de Les Six.



Figura 2

Ludlan Edmondson, en *A history of English Wallpaper, 1509-1914*, de 1925, divulgaron otros dibujos de Pugin de 1848 con los emblemas de Irlanda y Escocia, el trébol y el cardo.

La obra con referencias emblemáticas de Pugin se recogió en *Manual of design*, de 1876, con diseños de azulejos para Minton y Stoke on Trent, fabricados hacia 1843 (Herbert y Huggis 1995).¹⁹

Otro diseñador que conoció la emblemática fue Poynter, cuyos dibujos fueron difundidos por Herbert Sharp en «A short account of the work of Edward Jhon Poynter, R. A.», publicada en *The Studio* de febrero de 1896. Poynter diseñó los dibujos para la restauración de la abadía de Waltham, realizada por William Burges en 1859. Burges, de espíritu prerrafaelista, pretendía una arquitectura cargada de símbolos e introdujo los emblemas de la economía del mundo, los cuatro elementos, el pasado y el futuro, los signos del zodiaco y los trabajos y los meses (Figura 2).²⁰

Otro ejemplo lo representan los diseños de Albert More, conocido por el panel de mosaico para la sala central del



Figura 3

edificio del parlamento, aparecido en *The Studio* de mayo de 1900. El panel es de hacia 1860 y representa a San Andrés con la fortaleza y la fe. More inauguró un eclecticismo que no dudaba en retomar significados alegóricos clásicos representando figuras clásicas con decoraciones japonesas.

En la línea de More trabajó Walter Crane²¹ (1845-1915) que, por ejemplo, en un poema alegórico suyo presentó una ilustración titulada *Mrs. Mundi, at home*, fechada en 1875 (Figura 3). En dicha ilustración el sol, la luna, las estaciones, los elementos, las naciones, etc. son invitados a un baile por Mrs. Mundi, una diosa esteta. Toda la composición simbólica está realizada a partir de una cuidada mezcla de elementos japoneses y neogriegos, donde el Sol va vestido de forma que recuerda los trajes dieciochescos y ella, la primavera, más conforme a los aires prerrafaelistas, en una reunión de todos los temas que entusiasmaron el movimiento estético ecléctico.

Más de acuerdo con las tendencias historicistas, Christopher Dresser²² (1834-

¹⁹ Pugin fue el autor de los detalles góticos del Parlamento de Londres, de Barry, del diseño de muchas iglesias católicas de poco presupuesto, y fue miembro del comité encargado de seleccionar las obras de la Gran exposición con el fin de crear un Museo de Arte Ornamental que más tarde sería el Victoria and Albert Museum.

²⁰ Burges (1827-1881) fue el autor del proyecto no realizado de la catedral de Lille, junto con Henry Clutton, ambos formados en el estudio de Edward Blore, y de la Catedral de Cork (1862-1876), las ampliaciones del castillo de Cardiff (1865), y de su propia casa en Kensington. En todas sus obras demuestra un gran conocimiento de la iconografía cristiana.

²¹ Famoso por sus diseños japoneses para libros infantiles, fue fundador del Art Workers' Guild en 1884, desde donde fue el abanderado de Arts and Crafts, aunque nunca pudo desprenderse de planteamientos eclécticos en sus diseños.

²² Botánico de profesión, dirigió también un taller de diseño de papeles pintados, alfombras, tejidos, encajes, linóleos, cerámica, muebles, forja y platería.



Figura 4

1904), en *Modern ornamentation*, de 1886, presentó diseños góticos al estilo de Pugin o Colling y arabescos para paneles, pero más representativa es la obra de Charles Ricketts (1866-1931), pintor, grabador, diseñador de libros, tipógrafo, escultor, diseñador de decorados y vestuario de teatro y amigo inseparable del artista Charles Shannon, fue el autor de una portada para *Nymphidia and the muses* de Michael Drayton, editado por Vale Press en 1896 y presentado en *The Studio* en octubre de 1896, donde se mostraba al corriente de la obra de Kelmscott Press y Aubrey Beardsley, y se declaraba asiduo consultante de libros italianos y especialmente de la *Hyperotomachia Poliphili* de 1499 (Figura 4).

No fue el único, influido por Drayton, Laurence Housman (1865-1959) realizó la ilustración de *The Field of Cower*, publicada en *The studio* en febrero de 1899. Su obra recuerda a la de Morris para la Kelmscott, pero volvía a manifestar que su fuente de inspiración eran los primeros libros impresos italia-

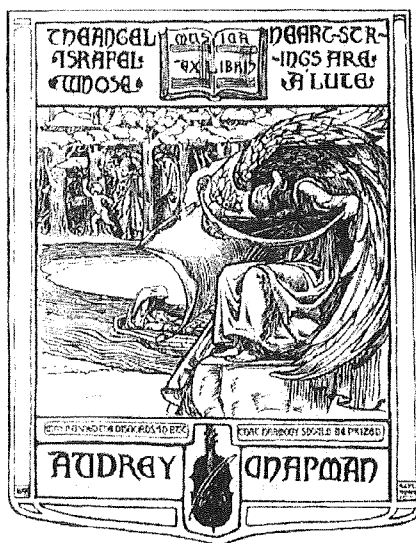


Figura 5

nos ya mencionados anteriormente.

Un claro ejemplo de que los diseñadores de artes decorativas e industriales eran conocedores de la cultura emblemática es Alexander Fisher.²³ En sus obras se incluyen referencias emblemáticas, pero estas se constatan claramente con el diseño del ex libris para Adrey Chapman, de 1899, publicado en *The Studio* en mayo de 1900 (Figura 5). En él, el ángel Azrael, las hebras de cuyo corazón forman un laúd, toca una dulce melodía, mientras detrás el amor, la juventud y el dolor de juventud contemplan como una barca con un anciano muerto navega por el río del tiempo hacia lo desconocido.

La búsqueda de una nueva iconografía cargada de significaciones clásicas fue una constante en el ya mencionado Christopher Dresser, en cuyo diseño «Fuerza» de *The technical educator*, 1870-1873 o en *Principles of design* de 1873 representó nuevos símbolos o emblemas de la potencia, la energía, la fuerza o el vigor como idea predominante, repre-

²³ Escultor y esmaltador formado en la National Training Schools de Sout Kensington, más tarde Royal College of Art, en Roma y París, fue profesor en los City Guilds del London Institute desde 1893, y difusor del movimiento Arts and Crafts desde la década de 1880.

sentadas en las líneas de la primavera en los capullos que se abren, ciertos huesos de pájaros que se asocian con los órganos de vuelo que nos dan la impresión de una gran fuerza, así como aquellas que observamos en las poderosas aletas propulsoras de algunos peces. Su amalgama de formas naturales era inesperada para la época y parece anunciar las tentativas de diseñadores posteriores de destilar la naturaleza. Las formas naturales intrincadas fueron para Dresser una nueva revisión de la emblemática y la iconografía dedicada a confirmar la existencia de un supremo hacedor que había hecho el mundo para disfrute y deleite de la humanidad. En *Studies in design*, publicado entre 1874 y 1876, Dresser intentó captar la esencia de la naturaleza sin hacer una referencia expresa a ninguna forma vegetal o animal, es decir, intentó crear emblemas abstractos, sin embargo, el diseño central de estos dibujos está basado en estudios sobre huesos de pájaros (Durant 1973).

Desde la década de 1870 se produjo una reacción contra el rígido convencionalismo de las décadas de 1850 y 1860, desencadenada por el descubrimiento del diseño japonés años atrás, y la llegada del estilo reina Ana, despreocupadamente ecléctico, del que ya se han mencionado ejemplos (Girouard 1977). Mientras, las maneras del neogótico de Pugin estaban en descenso. La iconografía a la que se recurrió entonces fue la oriental, y las referencias a una cultura emblemática renacentista o barroca se sustituyeron por la peculiar emblemática japonesa. Ésta no encaja con la definición de la emblemática occi-

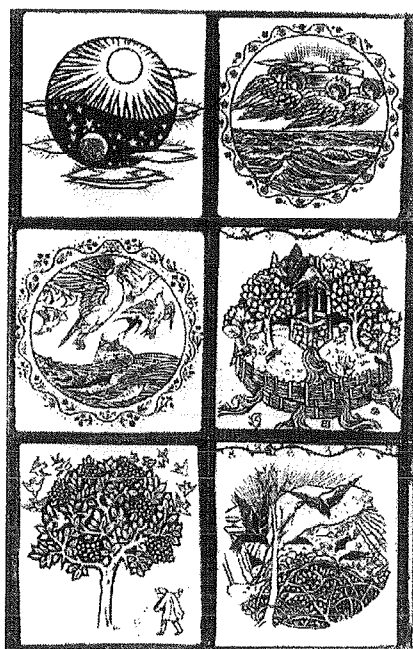


Figura 6

dental, puesto que carece de lema y texto, pero como emblemas se conocían en la época. Como muestra los varios *mon* (así se conocen los emblemas japoneses, a mitad camino entre la heráldica, las divisas y los emblemas) utilizados por W. Eden Nesfield²⁴ (1835-1888) para la decoración exterior del pabellón de 1866 de Kew Gardens, o la decoración de un biombo, actualmente en el Victoria and Albert Museum, que regaló Nesfield a su socio Richard Norman Shaw. La emblemática japonesa fue especialmente difundida a partir de la publicación de Thomas W. Cutler²⁵ (1842-1909), *Grammar of Japanese Ornament*, en 1880; les «Armoires japonaises» de Eugène Grasset (1841-1917)²⁶ publicados en *Art y Décoration* entre julio y

²⁴ Arquitecto socio de Norman Shaw, fue el pionero del estilo ecléctico Reina Ana, que adquirió popularidad en la década de 1870. Aunque menos prolífico que su socio, sus casas de campo lo muestran como un arquitecto de gran inventiva.

²⁵ Arquitecto autor del Hotel Metropole de Folkstone y del Italian Hospital de Queen Square en Londres. Publicó también *Cottages and country buildings*, en 1896.

²⁶ Diseñador de Lausana con estudios de arquitectura en Zurich. Desde 1871 destacó por sus diseños de tejidos en París, y más tarde por los de libros y caracteres tipográficos. Fundó la Société des Artistes Décorateurs, desde donde publicó una serie de libros sobre las artes decorativas que se cuentan entre los más completos del momento.



Figura 7

diciembre de 1912 y el *Pictorial Arts of Japan* de William Anderson, de 1886, donde se explican los motivos tradicionales japoneses y su significado en la composición de emblemas relativos a la buena fortuna, como pueden ser el sombrero, el mazo, la llave, el bolso, el abrigo de paja, la gema sagrada, las pesas de balanzas o los diseños abstractos denominados Shippo y Fundo.

Alumnos de H. A. Payne también se sumaron al estudio de la emblemática japonesa, como lo demuestra la publicación de C. W. Whall (1849-1924),²⁷ *Stained Glass Work*, de 1905, que recogía diseños, probablemente de Athur Gas-kin, uno de los más destacados miembros de la Birmingham School años más tarde, en la década de 1920, donde se representaban los emblemas del día y la noche, el espíritu sobre el rostro de las aguas, la creación de los pájaros y los peces, y la parábola de la buena semilla (Figura 6).

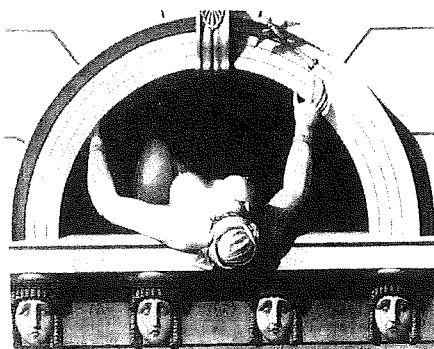


Figura 8

Para terminar, citaremos la obra de uno de los diseñadores más interesados por la emblemática, aunque esto suponga un retroceso temporal de la redacción. Es el caso singular de François Romain Lequeu (1756-1825), arquitecto y diseñador nacido en Rouen, se formó con el pintor Jean-Baptiste Descamps y el arquitecto Le Brument, antes de marchar a París donde trabajó en el Bureau des Bâtiments de Soufflot, el de Prony, el de Dessins de Bâtiments Civils, o el Département de l'Interieur pour la Confection d'un Nouveau Plan de Paris. Entre otros proyectos fue el autor del templo del Silencio de Bolo-nia (1788), del Belvedere de la Naturaleza de Rouen y los órdenes simbólicos del templo de la Memoria (1789), de la decoración de las fiestas de la Federación del Campo de Marte (1791), de los arcos de la Victoria del año II (1794) y de los arcos de triunfo por los héroes de la patria (1803), del monumento a la gloria de la armada francesa en el templo de la Madelaine (1806-1807), de varios salones (Museo Napoleón y Museo Royal, entre 1808 y 1814), y de proyectos urbanísticos para la Plaza de la Concordia (1815) y Notre-Dame de París (1820). Sus proyectos están plagados de emblemas de nueva creación con continuas referencias a la libertad, tanto artís-

²⁷ Christopher Witworth Whall fue uno de los más famosos vidrieros, especialmente a partir de su paso por la Royal Academy School y su participación en la primera exposición Arts and Crafts de 1888. Desde 1896 fue profesor de la Central School of Arts and Crafts, y dos años después en el Royal College of Art, compaginando la docencia con la participación en los más importantes proyectos arquitectónicos de Arts and Crafts.

tica como personal, pero manifiestan a su vez un profundo conocimiento de la tradición emblemática adaptada a las ideas revolucionarias. Basten como ejemplos los que se muestran en las Figuras 7 y 8 (Dubois 1986).

BIBLIOGRAFÍA

- Battersby, Martin. *The decorative twenties*, Whitney Library of Design, Nueva York 1988.
- Curl, James Stevens. *The egyptian revival, an introductory study of a recurring theme in the history of taste*, Londres 1982.
- Dubois, Philippe. *Lequeu. Une énigme*, Hazan, Londres 1986.
- Durant, Stuart (1973). *Aspects of the work of Dr. Christopher Dresser, 1834-1904. Botanist, designer and writer*, tesis inédita presentada en el Royal College of Art, Londres.
- Durant, Stuart (1991). *La ornamentación. De la revolución industrial a nuestros días*, Madrid: Alianza Forma.
- Girouard, Mark. *Sweetness and Light. The Queen Anne Movement, 1860-1900*, Oxford, 1977.
- Herbert, Tony, Huggis, Kathryn. *The decorative tile in architecture and interiors*, Londres: Phaidon, 1995.
- Lambourne, Lionel, *The Aesthetic Movement*, Londres: Phaidon, 1996.
- Lewis, Philippa, y Darley, Gillian. *Dictionary of ornament*, Londres, 1985.
- Pattern and Design. Designs for the decorative arts 1480-1980. With an index to designer's drawings in the Victoria and Albert Museum*. Londres, 1983. Ed. de Susan Lambert.
- Salazar, Mario. *Historie de la decoration d'interieur*, Milán: Thames and Hudson, 1981.
- The orientlists: Delacroix to Matisse*, Catálogo de exposición, Londres, 1984. Ed. de Mary Anne Stevens.

EMBLEMAS Y ALEGORÍAS EN IMPRESOS MALLORQUINES DEL SIGLO XVII

Miquela Forteza Oliver
Universitat de les Illes Balears

Quisiera dar a conocer aquí una serie de emblemas y alegorías hallados en forma de grabado en impresos mallorquines. No debemos olvidar que fue el grabado el medio artístico primordial para su transmisión y difusión. Como bien dice Julián Gállego, «la estampa y el libro ilustrado desempeñaron, en el siglo XVII, el mismo papel para la propagación de la Pintura nueva que hoy asumen las galerías y las revistas de arte». (Gállego 1987:81)

El paso al siglo XVII, que coincide con el reinado de Felipe III, manifiesta el nacimiento y desarrollo progresivo de la nueva tendencia estilística del Barroco. En consecuencia, influidos por los gustos de una sociedad atraída por el lujo y ostentación que caracterizó al Siglo de Oro español, los editores e impresores optaron por ilustrar los libros con imágenes grabadas cada vez más «barrocas» y espectaculares. Los libros ilustrados del siglo XVII solían contener una única estampa al comienzo de la obra, la que servía de portada. En la portada, que era el más importante elemento de prestigio, figuraba, por regla general, el título de la obra, el nombre de la persona o institución a quien iba dedicada, el nombre del autor, del impresor y la fecha y el lugar de la impresión. Todos esos datos solían estar inscritos en un zócalo, en un libro abierto o en un corti-

naje situado en el centro de la página, rodeados por ornamentos y alegorías. Ello no descarta, por supuesto, que algunos libros incluyeran entre sus páginas imágenes explicativas del texto o simples estampas decorativas.

De cualquier forma, el creador del grabado, que solía ser el propio grabador de común acuerdo con el autor o editor, se valía de los repertorios de imágenes que circulaban por aquella época, tales como las divisas, los libros de emblemas o los tratados de iconología. Por regla general, de estas obras compuestas de literatura e imagen se podía extraer un fuerte contenido moral o político encaminado a la formación y a la educación del hombre. Referenciándose en esas fuentes visuales, el grabador se encargaba de distribuir los atributos, símbolos, alegorías y emblemas en el espacio de las portadas. La tendencia a alegorizar la iconografía permitió que se evocaran las ideas maestras del libro, consiguiendo que la portada convertida, en múltiples ocasiones, en impresionante frontispicio al gusto de la época, sirviera a la vez de propaganda y de iniciación, es decir, se tendía a agrupar multitud de ideas a manera de resumen del libro. Eso es precisamente lo que ocurre con la mayor parte de las portadas estudiadas (ver figuras 3, 5, 7 y 8).

Pocas épocas ofrecen un lenguaje figurativo y literario común a toda Europa como el siglo XVII, momento en que toda persona culta era capaz de reconocer las constantes referencias simbólicas impuestas por la moda. Por supuesto, Mallorca no se quedó al margen sino que siguió los dictámenes europeos. Las ocho imágenes seleccionadas manifiestan un significativo contenido alegórico y/o emblemático muy al gusto de la época, extraído de alguna de las fuentes de la cultura simbólica más en boga. La *Iconología* de Cesare Ripa, cuyas fuentes son muy variadas, fue el tratado más utilizado para la creación de una buena parte de las imágenes motivo de estudio. Curiosamente, en los inventarios de los impresores y libreros de la época consultados, no se menciona. El tratado de emblemas que sí hemos visto mencionado, concretamente en el inventario de bienes de Gabriel Guasp de 1634, es el de Horozco. (Llompарт 1989:21) Como sólo indica «Emblemas de Orozco, in 4» no he podido saber si se refiere a Juan de Horozco y Covarrubias o a su hermano Sebastián. De cualquier forma, la figura 4 no sólo se inspiró sino que copió a la perfección el emblema 68 de los *Emblemas Morales* de don Sebastián de Covarrubias y Orozco, publicado por Luis Sánchez en Madrid el año 1610.

Al margen de las cuestiones iconográficas, creo necesario referirme también, aunque sea de una forma un tanto escueta, a algunos aspectos técnicos y formales, ya que nos permiten evaluar, en cierto modo, el grado de evolución que manifiesta la ilustración gráfica durante esa época en Mallorca. El grabado xilográfico que era el sistema más utilizado en los siglos precedentes para la ilustración de libros, deja paso al grabado calcográfico que era un sistema no sólo mucho más caro, sino también mucho más laborioso puesto que el proceso de creación era más lento. Ese cambio de técnica, al encarecer y demo-

rar enormemente el producto, unido a la crisis económica de la España del seiscientos, provocó la disminución paulatina de impresos ilustrados por lo que únicamente se solía invertir en ellos si estaba asegurada su venta. Por regla general, el empleo de la xilografía para la ilustración de libros en el siglo XVII estaba unido a una cierta simplicidad técnica y a una disminución de la calidad. De esta forma, tenemos que los grabados correspondientes a las figuras 1, 2 y 4, que son los de menores dimensiones y los que denotan una categoría inferior, han sido realizados mediante la técnica xilográfica, mientras que los otros cinco, de mayor tamaño y prestigio, lo han sido mediante la técnica calcográfica, es decir, siguiendo la tónica general del siglo por lo que respecta a la ilustración de libros.

En cuanto a la colocación de los grabados hay que señalar que seis de ellos ilustran la portada del libro y sólo dos decoran la postportada, ver figuras 1 y 6. Este último aparece en el mismo impreso que el 5, hecho que evidencia el grado de interés y consideración de tal impreso. El incremento de los grabados en las dos primeras páginas y el descenso de la ilustración al final del libro es igualmente destacable en relación a los siglos anteriores. Durante el siglo XVII los impresores dejaron de colocar, por regla general, sus marcas identificativas en los colofones que adornaban el final de los libros del siglo XVI, para pasar a colocar su nombre sin decorar en la portada o al final del libro. De hecho, todos los libros estudiados siguen tales premisas.

En definitiva, Mallorca, a pesar de su condición de isla, no se quedó al margen de las modas peninsulares sino que, como ocurre en casi todos los ámbitos, en el campo de la ilustración gráfica las siguió plenamente, tanto por lo que respecta al contenido como a la forma.

Hubiera sido interesante haber resuelto otras muchas cuestiones, sobre todo relativas a los modelos que debieron seguir algunos de los grabados estudiados, averiguar si se trataba de creaciones propias o si, al contrario, se inspiraban o partían de modelos ya establecidos. Dejamos esta profundización para futuras investigaciones.

Aunque me he centrado básicamente en cuestiones de contenido, mi intención no ha sido realizar un estudio exhaustivo, sino simplemente seleccionar, dar a conocer y analizar una serie de grabados hallados en impresos mallorquines. A la hora de seleccionar los grabados he optado por centrarme en los localizados en libros publicados por la Imprenta Guasp,¹ hallados en la Biblioteca March o en la Biblioteca Alemany, dejando de lado los editados por otras imprentas mallorquinas. Su condición de imprenta oficial del Ayuntamiento y de la Universidad implica que los libros, en cierta forma más prestigiosos, corrieran a su cargo. De hecho he consultado algunas publicaciones realizadas por otras imprentas y prácticamente no he hallado ningún ejemplo del siglo XVII especialmente relevante por su contenido emblemático o alegórico.

A continuación adjunto una ficha de cada uno de los grabados estudiados que incluye: la numeración establecida,² la técnica, las dimensiones, el libro en que aparece la imagen, la colocación en el impreso y una descripción iconográfica.

Para finalizar, sólo me resta agradecer públicamente la colaboración del personal de las bibliotecas consultadas, especialmente al Sr. José Carlos Llop, director de la Biblioteca Alemany, y al Sr. Fausto Roldán Sierra, director de la Biblioteca March, así como la ayuda proporcionada

Militia est vita hominis super terrā. Iob. vij.
& tentatio. Gregor. 8. Moral. cap. 4.²



Nō coronabitur, nisi legitime certauerit. 2. Tim. 2.

Figura 1

por la Dra. Carme Bosch en la traducción de algunas leyendas latinas.

1) Xilografía. 98x74mm. Avisos y Reglas para la vida y guerra del hombre. Mallorca. Gabriel Guasp. 1612. Postportada.

Presidiendo la composición tenemos un personaje de pie, vestido de militar romano, con botas, coraza y casco. Protege su cuerpo con un escudo y una espada. Se nos muestra pisando otras siete espadas cada una de las cuales lleva inscrita en latín el nombre de uno de los siete pecados capitales: *desidia*, *invidia*, *luxuria*, *superbia*, *ira*, *gula*, *avaritia*.

Dos moteles colocados fuera de la imagen, uno en la parte superior y el otro en la inferior, completan el emblema: «Militia est vita hominis super terra. Iob. Vij. & tentatio. Gregor. 8. Moral. cap. 4»;³ «No coronabitur, nisi legitime certauerit. 2 Tim. 2».⁴

¹ Para tal fin me he servido de la obra de Joaquín María Bover, *Biblioteca de Escritores de Baleares* y del listado publicado por Gaspar Sabater en *La Imprenta y las xilografías de los Guasp*.

² Están relacionados por orden cronológico, utilizando para ello la fecha del libro portador, exceptuando el grabado número 4 que por razones de edición lo hemos colocado a continuación del libro primigenio.

³ Job 7,1. «Militia es la vida del hombre sobre la tierra».

⁴ II Timoteo 2. «Para ser coronado en la gloria eterna debe pelear con legítimas armas».

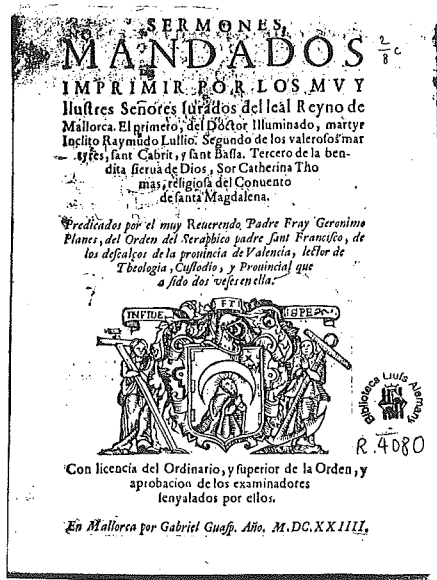


Figura 2

Por tanto, la imagen está en perfecta consonancia con el título de la obra. Ambos giran entorno a la idea del buen soldado de Cristo que lucha contra el pecado al cual vence con armas legítimas, claro triunfo de la virtud frente al pecado.

2) Xilografía. 50x82 mm.⁵ PLANES, J. *Sermones mandados imprimir por los muy ilustres señores jurados del leal Reyno de Mallorca*. Mallorca. Gabriel Guasp. 1624. Portada.

En el centro de la composición tenemos un escudo con la imagen del beato Ramón Llull coronado por una gran media luna que hace referencia a sus periplos por el Islam. Se nos muestra arrodillado, rezando y mirando absorto hacia el cielo donde se le aparece un crucifijo. El escudo está sostenido por dos figuras alegóricas, la Fe y la Esperanza, identificadas por sendas inscripciones: «IN FIDE ET SPE». La alegoría de



Figura 3

la Fe está representada por medio de una figura femenina que sujeta una gran cruz con la mano derecha, mientras que la alegoría de la Esperanza porta un ancla, símbolo de la salvación, con la izquierda. Ambas alegorías están claramente inspiradas en la *Iconología* de Cesare Ripa.

3) Calcografía. 275x183 mm. DAME-TO, J. *La Historia del Reyno Balearico Dedicada a los muy Ill. y Mag. SS. Jurados de Mallorca*. Mallorca. Gabriel Guasp. 1633. Portada.

En un frontispicio clásico configurado por tres pisos están representadas, en el piso intermedio, dos figuras alegóricas situadas sobre sendas pilastras que flanquean el hueco central donde está impreso el título de la obra, el nombre del autor y la población. La figura de la izquierda que representa al hondero balear, viste traje militar corto, sostiene una honda con la mano derecha y una pie-

⁵ Esta misma imagen sirvió para ilustrar los siguientes impresos: *Memoriale Collationis, seu comprobationis certum articulorum lullianorum* in F. Nicolai Eimeric in suo olim Directorio compilatorum, factae cum ipsi archetypis libris Magistri Raimundi Lulli. *Palmae Balearium Typis Emmanuelis Rodriguez*. [h. 1614]. *Trasumptum memorialis in causa pii eremitae, et Martyris Raimundi Lulli, quae nunc Romae vertitur coram Sanctissimo, per Admodum Reverendum Fr. Iohannem Riera, Seraphici Ordinis Franciscani Theologum, & Regium Balearium Syndicum, in Romana Curia hanc causam agentem*. *Palmae Balearium*. Apud Gabrielem Guasp. 1627.

dra con la izquierda. La otra figura, vestida con túnica larga abrochada en el hombro izquierdo, se nos muestra con un pie sobre una vasija de aceite («et olei»), sosteniendo una palma, símbolo de la fertilidad, y una cornucopia con frutas, símbolo manifiesto de la abundancia, de la prosperidad y de la buena fortuna conseguida gracias a ese producto. La referencia iconográfica de esa última la hallamos en el tratado de Cesare Ripa.

En el basamento, en marcada correspondencia con el piso intermedio, está representado en el hueco central que queda entre las dos pilastras, el escudo de los Dameto. En las pilastras que enmarcan el escudo por los laterales, donde están situadas las dos figuras alegóricas, están inscritas las siguientes leyendas: «Balearis verbera fundae»⁶ y «A fructu frumenti vini».⁷

En el piso superior, sobre el entablamento, colocado entre el frontón partido hay un escudo barroco con las armas del reino de Mallorca flanqueado por dos tritones, seres fantásticos marinos, mitad humano mitad pez, que generalmente se representan soplando una caracola, la cual portan debajo el brazo. Se nos muestran con el brazo más cercano al escudo levantado asiendo una palma. La palma alude claramente a la ciudad de Mallorca, mientras que los tritones acompañados de su atributo más característico, la caracola, quieren dejar entrever la importancia que tiene el mar para la isla.

Como vemos, todo el frontispicio, al igual que el libro en su totalidad, gira en torno a la historia y a la economía de Mallorca. La historia encarnada por el



Figura 4

hondero balear y la economía por los productos primordiales de su prosperidad y riqueza, el aceite, el grano y el vino.

4) Xilografía. 53x73 mm. DE METO, J. *La Historia General del Reyno de Mallorca. Dedicada A los muy Ilustres, y Magníficos Señores Jurados de Mallorca.* Mallorca. Gabriel Guasp. 1684. Portada.

El grabado que ilustra esta edición,⁸ con la salvedad de que está deteriorado por el uso, es prácticamente idéntico al que forma parte del emblema 68 de los *Emblemas Morales* de Don Sebastián Covarrubias y Horozco publicado por Luis Sánchez en Madrid el año 1610.⁹ Se trata de una representación del circo romano de Máximo donde se disputaban carreras de caballos y carros. La imagen está acompañada del siguiente lema: «INSTAT EQVIS AVRIGA SVOS VINCENTI-

⁶ «Los azotes de la honda balear» (trad. Carme Bosch).

⁷ «Del producto del trigo y del vino» (trad. Carme Bosch).

⁸ No he visto ningún ejemplar de esta edición, tengo conocimiento de ella por una fotocopia de la portada que he hallado entre las hojas del ejemplar que tiene la Biblioteca March de *La Historia del Reyno Balearico Dedicada A los muy Ill. y Mag. SS. Jurados de Mallorca* de Juan Dameto publicada por Gabriel Guasp en 1633 (96-U2-1). Curiosamente, aunque dice que fue impreso en Mallorca en casa de Gabriel Guasp se vende en Valencia en casa de Rafael Camañes.

⁹ La imagen es tan similar que incluso induce a pensar que pudieran proceder de la misma matriz xilográfica.

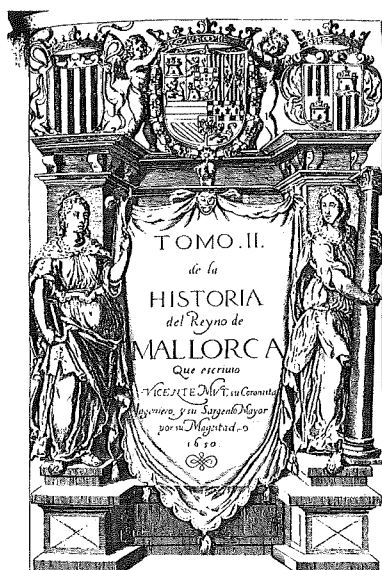


Figura 5

BUS». En este caso, no queda del todo claro el motivo por el cual se utilizó tal emblema para ilustrar la portada, suponemos que responde a un mero carácter decorativo o, como mucho, a una simple alusión a los orígenes romanos de Mallorca.

5) Calcografía. 252x160 mm. MUT, V. *Tomo II de la Historia del Reyno de Mallorca*. Mallorca. Gabriel Guasp. 1650. Portada.

Frontispicio clásico, de cuyo hueco central pende un rico cortinaje con flecos donde está inscrito el título de la obra, el nombre del autor, la población y la fecha de la edición. En los lados, sobre las pilastras hay dos figuras alegóricas femeninas vestidas de matronas ro-

manas con túnicas largas y cabello recogido procedentes de la *Iconología* de Cesare Ripa. La de la izquierda, que simboliza la prudencia, sostiene una serpiente y un libro con la mano siniestra y un espejo con la diestra,¹⁰ mientras que la otra, símbolo de la fortaleza, sujeta una columna con las dos manos.¹¹

En este caso la portada tiene claras connotaciones políticas ya que alude a la prudencia y a la fortaleza como virtudes indispensables para defender la fortuna y los recursos de nuestra tierra representados en el mapa que se incluye en el mismo libro y que explicaremos a continuación.

Sobre el entablamento descansan tres grandes escudos, el escudo real de Felipe IV sostenido por dos querubines en el centro, flanqueado por el escudo de la corona de Aragón y por el del reino de Mallorca.

6) Calcografía. 253x173 mm. MUT, V. *Tomo II de la Historia del Reyno de Mallorca*. Mallorca. Gabriel Guasp. 1650. Postportada.

Mapa representado a vista de pájaro de la isla de Mallorca donde se muestran los productos fundamentales de su riqueza, el trigo, el vino y el aceite. Dos leyendas flanquean el mapa: «QUONIAM IPSIUS EST MARE BALEARICUM»,¹² y «QUASI PALMA EXALTATA SUM».¹³

Justo encima del mapa está representado, en una especie de tapiz cuadrangular, el escudo del reino de Mallorca. De entre las nubes surge un brazo que sujeta una trompeta,¹⁴ atributo por excelencia de la fama, proclamando las si-

¹⁰ La excelencia de esta virtud es tan elevada, porque con ella se recuerdan las cosas del pasado, se ordenan las presentes, y se prevén las futuras. El mirarse al espejo significa en este caso el conocimiento de sí mismo, no siendo posible regular nuestras acciones si no conocemos nuestros defectos. Por lo que respecta a la serpiente, cuando se ve combatida, opone todas las fuerzas de su cuerpo al ataque, irguiendo la cabeza y amagando con ella mientras se envuelve en sus anillos; así se simboliza que por defender nuestra virtud y perfección, que viene a equivaler a la fortuna, deberemos oponer a los golpes de fortuna la totalidad de nuestras fuerzas y recursos. (Ripa:233).

¹¹ Se apoya esta mujer en una columna, porque de los elementos de un edificio éste es el más fuerte y el que sostiene a los otros. (Ripa:437).

¹² «Porque el mar baleárico es de ella misma» (trad. Carme Bosch).

¹³ «Como una Palma soy ensalzada» (trad. Carme Bosch).



Figura 6

guientes palabras: «Oleum efusum nomen tuum»,¹⁵ palabras que sobre el aceite, hablando figuradamente de Cristo, se dicen en las Sagradas Escrituras. Cesare Ripa en el apartado referente a la Buena Fama explica que el ramo de olivo muestra la bondad de la fama y la sinceridad del hombre famoso por sus ilustres obras, ya que tanto de éste como del olivo se suele recoger la mayor parte del fruto (Ripa: I, 397).

Asimismo, el mapa está rodeado de nubes donde se nos aparecen una serie de emblemas. De momento no he podido hallar el tratado o tratados de donde se extrajeron tales emblemas, únicamente he localizado el relativo a la «tradición». Se trata de la empresa XIX de las *Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo¹⁶ relacionada con el buen gobierno. La imagen que acompaña al mote «Lo que uimos» que representa un brazo



Figura 7

en actitud de escribir que sale del ojo de Dios, símbolo de la percepción intelectual, se podría interpretar como la revelación de la sabiduría divina necesaria para gobernar con poder y dominio. Los otros dos emblemas también aluden, como queda remarcado en el mote, a otros dos requisitos necesarios para el buen gobernar, la autoridad y la relación. Por tanto, creo que los cuatro emblemas que rodean el mapa tienen connotaciones claramente políticas y de gobierno. Sin embargo, Joaquín María Bover, opina que esos emblemas expresan el orden que siguió el autor para escribir su obra (Bover 1868:539).

Por último, en la parte inferior de la composición está representado el escudo de armas de Vicente Mut Armengol, autor de la obra.

En definitiva, si en el caso de la portada se aludía a dos de las virtudes nece-

¹⁴ Esta imagen es muy similar a la de la empresa xxxv de Saavedra Fajardo, únicamente desaparece el escudo y la leyenda. El mote que acompaña al grabado es «Interclusa Respirat» («A reducir a felicidad las adversidades»). D. Saavedra Fajardo (1800), pp. 316.

¹⁵ «Tu nombre es aceite vertido».

¹⁶ «La antorcha encendida del Estado (cetro) que recibe el príncipe de su antecesor debe mantenerla sin querer abarcar por medios ilegítimos otras más ni dejarla antes de tiempo; al final de la carrera de la vida, ha de entregarla a su sucesor más resplandeciente si es posible, de lo que la recibió». (Saavedra Fajardo:342) (información aportada por José Javier Azanza, de la Universidad de Navarra).

sarias para defender la fortuna y los recursos de la tierra, la fortaleza y la prudencia, en el mapa, además de remarcar dicha idea refiriéndose a otras cualidades igualmente indispensables, se representan esos recursos, el trigo, el vino y el aceite.

7) Calcografía. 183x122 mm. GUAL, A. *Marte en la Paz. Poema Heroico*. Mallorca. Herederos de Gabriel Guasp. 1646. Portada.¹⁷

El título, el autor y la población figuran en una tela que pende en composición diagonal de una trompeta, atributo de la fama, tocada por un ángel que proclama la frase siguiente: «Laudem us viros gloriosos. Ecc.1.4».¹⁸

El mismo ángel sostiene el escudo del Ilmo. Sr. D. Tomás de Rocamora, Obispo, Virrey y Capitán General de Mallorca, a quien va dedicada la obra.¹⁹ Le ayudan otros dos angelitos que portan, uno, el sombrero episcopal que alude a sus funciones eclesiásticas, y el otro, un casco, una lanza, un escudo y una coraza, que hacen clara referencia a sus labores militares y políticas.

En la parte inferior de la composición, sirviendo de apoyo a la cartela donde se halla el título, están representados otros tres querubines. El primero, situado a la izquierda, se nos muestra de pie empuñando una espada con la mano izquierda, mientras sujeta una armadura con el hombro derecho. Tanto la espada como su pie derecho están apoyados sobre un casco que parece significar el trofeo arrebatado al enemigo como señal de victoria. Los otros dos angelitos



Figura 8

que se encuentra sentados en el suelo, con un libro y un tintero, simbolizan el saber intelectual necesario para escribir la obra. Completan la escena, dos coronas y una paleta con una rama de palma, una rama de olivo y una corona de laurel entrelazados, todos ellos claramente alusivos al honor y a la victoria. Tanto el laurel, como la palma y el olivo, eran usados comúnmente por los Antiguos como símbolo del honor que se otorga a los que han obtenido una importante victoria en beneficio de la Patria (Ripa: II, 400).

En definitiva, la portada parece querer significar en su conjunto el que gracias a la fama, lograda por medio de las armas o de los saberes eclesiásticos e intelectuales, se alcanza la nobleza.

¹⁷ La plancha calcográfica que se utilizó para estampar este grabado fue refundida o retallada dando como resultado la que explicaremos a continuación. Compositivamente ambas estampas resultantes son muy similares a la que ilustra la posportada del *Synodus Diocesana Maioricensis* celebrado en Mallorca por el obispo Diego Escolano y Ledesma en 1660 que, curiosamente, fue publicado en Madrid en la Ex Tipografía de de Domingo García. Ese es el motivo por el cual no lo hemos incluido en el presente estudio a pesar de que parecen obra del mismo grabador.

Antonio Furió es de la opinión de que las tres estampas son obra del mismo grabador e indica que algunos los consideran obra de Simón Roca. (Furió:144-145)

¹⁸ Eclesiástico 44: «Alabamos a los señores ilustres».

¹⁹ En la primera página del libro se lee: «Al Ilustris. y Reverendiss. Señor D. Fray Thomas de Rocamora Obispo de Mallorca, de el Consejo de Su magestad su Virrey, y Capitan General en el Reyno.»

8) Calcografía. 183x122. GUAL, A. *El ensayo de la Muerte*. Mallorca. Herederos de Gabriel Guasp. 1650. Portada.

El título, el autor y la población figuran en una tela que pende en composición diagonal de una trompeta, atributo de la fama, tocada por un ángel que proclama la frase siguiente: «Laudem us viros gloriosos. Ecc.1.4».²⁰

El mismo ángel sostiene un escudo ovalado en el que está representada el ave fénix saliendo de entre las llamas, símbolo de la resurrección después de la muerte, (Sebastian 1986, 69-73; 49) rodeada de la siguiente leyenda: «IN NIDV LO MEO MORIAR ET SUCVT PHAENIX MVLTPLICABO DIES. IOB XXVIII».²¹ Completan la escena otros dos angelitos portadores, el de la parte superior, de una serpiente que se muerde la cola, símbolo de la eternidad,²² y , el de la derecha, de un casco, un escudo y una coraza, atributos de la nobleza.

En la mitad inferior de la composición, sirviendo de apoyo a la cartela donde se halla el título, están representados otros tres querubines. El primero, situado a la izquierda, se nos muestra de pie empuñando una espada con la mano izquierda, mientras sujeta una armadura con el hombro derecho. Tanto la espada como su pie derecho están apoyados sobre un casco que parece significar el trofeo arrebatado al enemigo como señal de victoria. Los otros dos angelitos que se encuentra sentados en el suelo, con un libro y un tintero, simbolizan el saber intelectual necesario para escribir la obra. Completan la escena, dos coronas y una paleta con una rama de palma, una rama de olivo y una corona de laurel entrelazados, todos ellos claramente alusivos al honor y a la victoria. Tanto el laurel, como la palma y el olivo, eran usados comúnmente por los

Antiguos como símbolo del honor que se otorga a los que han obtenido una importante victoria en beneficio de la Patria (Ripa: II, 400).

En resumidas cuentas, la portada en su conjunto parece querer significar que gracias a la fama, lograda por medio de las armas o de los saberes eclesiásticos e intelectuales, se puede alcanzar la inmortalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, Madrid: Akal, 2000.
- AA.VV. «*V Centenario de la Imprenta en el Regne de Mallorca 1485-1985*», Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear. Sa Llonja. Palma, Desembre 1985-Gener 1986.
- Alciato. *Emblemas*. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- Bernat Vistarini, A.; Cull, J.T. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- Borja, J. *Empresas Morales*. Bruselas: Foppens, 1680.
- Bover, J.M. *Biblioteca de Escritores de Baleares*. 2 tomos. Palma: Imprenta de P.J. Gelabert, 1868.
- Carrete Parrondo, J. «El grabado y la estampa barroca». En *Summa Artis*. Vol. XXXII. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- Covarrubias Orozco, S. *Emblemas Morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610. (facsimilar)
- Droulers, E. *Dictionnaire des Attributs, Allégories, Emblèmes et Symboles*. Tümhout. s/f.
- Esteban Lorente, J.F. *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo, 1994.
- Furió Sastre, A. *Diccionario Histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma: Gelabert y Villalonga, 1839.
- Gállego, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991.
- García Mahiques, R. *Empresas sacras de Nuñez de Cepeda*. Madrid: Ediciones Tuero, 1988.

²⁰ Eclesiástico 44: «Alabamos a los señores ilustres».

²¹ Job 29, 18. «Moriré en mi nido y mis días serán tan numerosos como la arena».

²² Es uno de los jeroglíficos ya propuestos por Horapolo y que retoman Alciato (emblema 132), Ripa (xx) y Juan de Horozco, en el libro I de sus *Emblemas Morales* (xxi). (González de Zárate 1991:43-45)

- García Vega, B. *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII. (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*. Valladolid: Instituto Cultural Simancas. Diputación Provincial de Valladolid, 1984.
- González de Zárate, J.M. *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid: Ediciones Tuero, 1987.
- González de Zárate, J.M. Horapolo. *Hieroglyphica*. Madrid: Akal, 1991.
- Llompart, G. «La imprenta i llibreria de Gabriel Guasp a 1634». En *Quaderns de ca la Gran Cristiana*, 9. Palma: Gráficas Miramar, 1989.
- Maser, E. A. Cesare Ripa *Baroque and Rococo pictorial imagery. The 1758-60 Hertel edition of Ripa's «Iconologia» with 200 engraved illustrations*. New York: Dover Publications, 1971.
- Ripa, C. *Iconología*. Madrid: Akal, 1987.
- Saavedra Fajardo, D. *Empresas Políticas*. Edición de Sagrario López. Madrid: Cátedra. Madrid, 1999.
- Sabater, G. *La imprenta y las xilografías de los Guasp*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, 1985.
- Sebastián, S. *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid: Tuero, 1986.
- Sebastián, S. *Emblematica e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1995.

ANHELO

Esther Galindo Blasco

Para Juan Carlos y Paco, dos espíritus anhelantes, y para la Esther que fui hace trece años.

«En el Principio, sólo había el Yo; pero dijo yo e inmediatamente sintió temor y después deseo» (Campdell:29)

YO QUIERO - YO TEMO

En los cuentos un deseo no es suficiente, generalmente los Genios permiten formular tres. Este hecho denota nuestra insaciable acumulación de objetivos y presupone el desacierto y también la inutilidad porque el anhelo no se puede satisfacer.

Pero, «¿Es siquiera posible no desear?», se preguntaba Allan Watts. Anhelar forma parte de la naturaleza de lo humano porque la búsqueda de la Unidad perdida es universal:

En la Unidad no hay reconocimiento, sólo Ser. En la unidad termina todo el afán, el querer y el empeño, todo el movimiento, porque ya no existe un exterior que anhelar. Es la vieja paradoja de que sólo en la Nada está la plétora (Deihlefsen y Dahlke:27).

Volvamos otra vez a la cita del comienzo: «En el Principio, sólo había el Yo; pero dijo yo e inmediatamente sintió temor y después deseo». En la Unidad no hay lugar para el temor ni para el deseo. El temor es consecuencia de nuestra escisión, de la división entre su-

jeto y objeto y entre interior y exterior. También el anhelo es consecuencia de nuestra escisión, de la división entre sujeto y objeto y entre interior y exterior. Horozco y Covarrubias metió el temor en la Caja de Pandora para que acompañara a la solitaria esperanza: «Y esperanza, y temor solos quedaron» (Lib. II, Embl. xxxviii; ver tb. la empresa de Juan de Borja *Hunc time*te -Borja:374-).

Eros y Thanatos. Deseo y miedo a la vez. Un despropósito, una conjunción imposible. El sujeto siente deseo de ser Unidad y siente miedo a que muera su individualidad. Es, en parte, el drama de Narciso del cual hablaremos más adelante. En *El Proyecto Atman* Ken Wilber analiza en profundidad este doble impulso:

Es esta división entre sujeto y objeto la que da lugar a dos grandes impulsos dinámicos: Eros y Thanatos, Vida y Muerte. Eros constituye en última instancia, el deseo de recuperar la Totalidad anterior oculta desde el mismo momento en que se erigió la barrera que separa el *self* de los demás. Para poder volver a reunificar el sujeto y el objeto, al yo y a los demás, es necesario la muerte y la disolución de la sensación de identidad independiente, que es precisamente la que se resistía a esa unión. Hasta que no llegue tal momento, Eros no podrá recuperar la verdadera unión, la auténtica Totalidad, y se verá, por tanto, impulsado a la búsqueda de sustitutos simbólicos de la Totalidad perdida, sustitutos que, para ser eficaces, deberán presentar como hecho consumado el anhelo de la Unidad anterior. Eros, pues, es el impulso sub-

yacente que estimula a la búsqueda, la comprensión, el deseo, la perpetuación, el amor, la vida, la voluntad, etc., un impulso, sin embargo, que nunca podrá ser saciado con meros sustitutos. Eros es el hambre ontológica (Wilber:181).

La literatura emblemática también reseñó en su día esa insaciable sed de absoluto. La tribulación y la inquietud de la mente¹ se representó por medio de hogueras (*Nec Premo, Nec Quiesco* –Borja:60–), volcanes en erupción (*Retinere Nequeo* –Borja:68–), Fénix abrasándose en inextinguibles llamas (Centuria III, Embl. 90 –Covarrubias:290–), peñascos golpeados por el recurrente oleaje (Centuria III, Embl. 87 –Covarrubias:287–)... El deseo de unión con la Divinidad por medio de crías de águila mirando al sol (Centuria I, Embl. 79 –Covarrubias:79–),² de ciervos sedientos que se acercaban a fuentes (*Deseo de unión con la Divinidad* –Ripa: I, 270–)...

Fuego y agua. Fuerzas intensas, ardientes, apremiantes, devastadoras, recurrentes, insistentes e incontrolables...

Para nuestros psicólogos y filósofos: recuperar la Unidad o Totalidad anterior, para la literatura emblemática: la unión con la Divinidad. La literatura emblemática insistió en la necesidad de elevar el pensamiento del suelo: «Que avemos de levantar / el pensamiento del suelo» (*Optima cogitatio* –Soto:58–) y también reseñó la ineficacia y la vacuidad de las gratificaciones sustitutorias: «El humano desseo mal se logra» (*Humanum desiderium* –Soto:92–).³ Con lo material y lo finito no se podía, no se puede satisfacer nuestro anhelo de infinito. Juan de Borja lo vio claramente:

Es tanta la grandeza, y dignidad de nuestra alma, que aunque es finita, no ay cosa, que la satisfaga, ni hinche, por grande que sea, sino

¹ Véase «*Mentis Inquietudo*» (Vaenius:92) y «Pensamiento» (Ripa: II, 193) representado como espinas que «nos punzan y atormentan el ánimo».

² El propio autor subraya: «Este emblema es para mí espiritual y, contemplativo». A Hernando de Soto, en cambio, esta imagen le sirve para representar el conocimiento de nuestros vanos pensamientos (*Tē Ipsum, De Ipso* –Soto:77–).

³ Véase también: *Me Dulcis Saturet Quies* (Borja:270) y *Semper Hospes* (Borja:274).

⁴ Las Danaides fueron las cincuenta hijas del rey Dánao cuyo castigo en los infiernos consistió en llenar un tonel sin fondo.

solo lo infinito, que es Dios: y assi por mucho que trabaje, en buscar consuelo, y quietud, no lo puede hallar en lo temporal, sino en lo eterno, para donde fue criada, y los que buscan el consuelo, y reposo en las cosas de la tierra, les acontece lo que a las Danaydes, que trabajan de balde en hinchir la cuba agujereada, que es lo que se da á entender en esta Empresa, con la letra, que dize Sterilis labor, que quiere dezir, trabajo sin provecho. Porque tal es, del que pretende hinchir el vacío, que en si tiene, con cosas vacías, como es todo lo que de la tierra, no haviendo cosa, que pueda hinchir el alma, sino solo Dios, que la crió (*Sterilis Labor* –Borja:104–).⁴

Aire. Fluido inaprensible e insustancial pero vital. Aire-respiración-vida... Neuma-espíritu-soplo-aliento... Respirar-anhelar... Llevarse el aire una cosa... por el aire... en el aire... El aire mueve, agita... El deseo tiene alas «las alas simbolizan su velocidad, pues súbitamente llega, y no menos súbitamente desaparece» (*Deseo* –Ripa: I 269–). Desasosiego, jadeo... Al suspirar movemos nuestras cajas torácicas. Pulmones-corazón. El suspiro pone alas en el corazón (*Suspiro* –Ripa: II 343–); y el deseo, llamas (*Deseo* –Ripa: I 269–).

Respiramos mientras vivimos. La quietud es imposible (*Quietud* –Ripa: II 243-4–), es incompatible con la vida:

La aguja de la piedra yman tocada/ Hasta que halla su norte no reposa./ Y el alma para solo Dios criada,/ Sin el, no puede reposar en cosa/ No ay pensar que à de verse sosegada/ Jamas en esta vida trabajosa,/ Que no a de hallar en quanto al mundo aplaça/ El sosiego que al alma satisfaga (Horoeco: Lib. III, Embl. XI).

Vacío, inquietud, impulso a satisfacer y objetivos volátiles y erróneos. Los síntomas y el diagnóstico de entonces coinciden con los actuales:

Estas gratificaciones sustitutorias (el sexo, el alimento, el dinero, la fama, la erudición, el poder, etc.) pueden ser sumamente diversas pero todas ellas, en última instancia, son alternativas provisionales, meros sustitutos de la auténtica liberación en la Totalidad [...]. Ésta es la auténtica razón por la que el ser humano es insaciable (Wilber:178).

La literatura emblemática explotó repetidamente el castigo de Tántalo para representar la avaricia⁵. Pienso que efectuó una infrautilización de este pasaje que, a mi entender, expresa a la perfección las aspiraciones y los esfuerzos frustrados de un logro al alcance de la mano, así como el hambre y la sed eternas.

Podemos desear propiedades, fama, poder, conocimientos... y atribuirles un poder absoluto, pero esto no llena nunca nuestra sensación de vacío. Sin embargo, estas constataciones no nos disuaden. Aunque toda acción y movimiento sean inútiles, una especie de mandato genético nos impele.

LA BÚSQUEDA

La búsqueda es la consecuencia de la escisión. Para buscar son necesarios dos: el sujeto que busca y el objeto buscado. Centremos nuestra atención en el sujeto. La vivencia y el reconocimiento de la carencia preceden a la búsqueda. Al anhelar, antes de ir tras el objeto proyectado, el sujeto ha detectado su carencia, ha sentido insatisfacción, ha llevado a cabo una introspección, se ha autointerrogado, ha atravesado el dolor del autoconocimiento, la frustración, la no aceptación... En cualquier caso es absurdo establecer causas y un orden cuando tratamos de la vida y de emociones.

Ha entrado en la escena nuestro narcisismo, nuestra ansia de ser otro, de ser igual, de ser diferentes, de ser más grandes de lo que somos, nuestro deseo de sobresalir... El impulso de ser el centro del Cosmos, que es el impulso del hero-

ísmo para Becker: «El heroísmo —escribió— es el impulso a ser el centro del cosmos, a ser como Dios, a ser el primero y el último de todo el mundo»⁶. El estéril impulso hacia la Unidad perdida de la individualidad reafirmada.

Detengámonos un momento en la historia de Narciso. La interpretación tipificada subraya el amor a sí mismo y la imposibilidad de satisfacer su pasión, de ella deriva el adjetivo narcisista que expresa la excesiva complacencia en las propias facultades u obras. En efecto, la actitud introvertida de Narciso le conduce a la autocomplacencia pero también a la persecución del yo ideal y al autoconocimiento. La sed le lleva a una fuente —igual que al ciervo de los emblemas— donde se mira a sí mismo, donde aumentará su sed y donde, finalmente, se hará consciente del engaño de la escisión antes de morir:

¿Para qué intentas en vano coger furtivas imágenes? lo que tu buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás [...] ¿Qué hacer? ¿Debo ser solicitado o solicitar? ¿Y para qué seguir solicitando? lo que ansío lo tengo en mí (Ovidio:85).

Narciso dice «Adiós!» a su individualidad, muere a ella, pero antes ha sufrido la frustración porque ha proyectado su imagen de perfección y realización y ha comparado; ha sufrido y ha superado, en definitiva, la escisión.

En Occidente el mito de la perfección y realización ha quedado retenido en el nivel de aspiración. Tal vez por eso tenemos tan baja nuestra autoestima y nos resistimos tanto a la aceptación, porque la confundimos con la resignación o con el conformismo.

«Contentarse cada uno con el estado en que nació» (*Celsa Graviore Casu Decidunt* —Borja:190—). La literatura emblemática sostuvo que la aceptación era la base de la felicidad.⁷ Trató de una esencia

⁵ Alciato: Embl. LXXXIV, 119; Covarrubias: Centuria III, Embl. 28, 228, y Ripa: *Avaricia* —I, 122-6—).

⁶ E. Becker. *El eclipse de la muerte*. Cit. por Wilber:209.

dualística, abordó la prosperidad y la adversidad ⁸ Elogió reiteradamente la magnanimidad, identificándola con la impasibilidad y la imperturbabilidad ante la vicisitud del destino.⁹ Animó a la constancia,¹⁰ vio el provecho en el daño y la posibilidad de sacar provecho de la adversidad (*Ex hoste aliquando bonum* –Soto:43-5–), y confirió mérito al esfuerzo (*Adversa Nagis Lucet* –Borja:32). Todo ello coadyuvaba a consolidar los cimientos del sistema meritocrático. Así pues, finalmente, la aceptación se rinde ante la evidencia de que «nadie se contenta con su suerte» (*Sua Nemo Sorte Contentve* –Vaenius 148–).

La búsqueda del placer y de la felicidad se da de una manera espontánea. Asociamos el placer al orgasmo y la felicidad al clímax. Todos hemos experimentado alguna vez los efectos de la liberación masiva de endorfinas, atesoramos esos especiales momentos de euforia y ansiamos disfrutarlos de nuevo. No nos conformamos situando y aplazando esa plenitud en una supuesta vida futura, aunque se nos prometa eterna. Necesitamos desear, proyectar... disfrutamos imaginando, anticipándonos, trayendo el futuro al presente... y nos preocupamos:

Experimentar ansiedad por sobrevivir es desgastarse, y buscar el poder y emplear la fuerza es poner en tensión el propio sistema. Uno se siente más protegido flotando sin esfuerzo, lo que en la doctrina de Jesús se traduce en no angustiarse por el mañana, y en el principio de acción del Bhagavad-Gita de no preocuparse por los resultados (Niskama karme). Este tema se repite a lo largo de la literatura espiritual del mundo: lo alcanzarás si no lo deseas (por ejemplo una carencia), y al que tiene, le será dado (Watts:149).

La teoría del tiempo expuesta por San Agustín presentaba el pasado y el futuro como hechos del presente. Es aquel

«quedeme y olvideme» de San Juan de la Cruz. ¿Es la ausencia de anhelo o el anhelo colmado, el éxtasis?. Pero esta capacidad de vivir plenamente en el presente sólo la poseen los seres más evolucionados:

La capacidad de vivir plenamente en el presente es una característica primordial del centauro y no es de extrañar, por tanto, que casi todos los psicólogos evolutivos que se han dedicado al estudio de personalidades «altamente desarrolladas» –y el centauro es un ser sumamente desarrollado– hayan señalado que «la tolerancia a la ambigüedad y la capacidad de vivir intensamente el presente son rasgos claramente distintivos de los estadios superiores» (Wilber:108).

El resto intentamos reprimir la preocupación, contraemos nuestros músculos y nos esforzamos por mantenernos bajo control aunque todo eso no sirva de nada.

YO QUIERO –TÚ DEBES

La literatura emblemática valoró positivamente estas inhibiciones y esfuerzos y paralelamente expuso su inutilidad. Sogyal Rimpoché dijo que el deseo es una de las cinco emociones negativas y una de las cinco manifestaciones de la santidad al mismo tiempo (Rimpoché:338). El anhelo da sentido y significado a la vida. Es como una fuerza, es el impulso y el tirón. Estira de nosotros hacia la realización y la superación. La literatura emblemática alentó, pero también desengañó, a los esforzados. Estímulo¹¹ y contención¹² alternados, el movimiento de diástole y sístole que el sistema meritocrático-oligárquico exigía. La literatura emblemática situó a la esperanza en la línea del horizonte, lejana,

⁷ Covarrubias: Centuria I, Embl. 61; Ripa: *Felicidad*, I, 411-2; Saavedra: Empresa LXXIV, 552; y Vaenius: *Qvis Dives? Qui Nil Cypit*, 80.

⁸ Borja: *Sic Nutriuntur Fortes*, 178; Covarrubias: Centuria I, Embl. 32; y Solórzano: Embl. XLIV, 104-5.

⁹ Borja: *Semper Eadem*, 46 y *Sapientis Animus*, 150; y Saavedra: Empr. CI, 674-80.

¹⁰ Covarrubias: Centuria II, Embl. 49 y Centuria II, Embl. 94.

¹¹ Soto: *Inest Periculo Gloria*, I; y Vaenius: *Incipiendum Aliquando*, 34.

¹² Vaenius: *Nequid Ultra Vires Coneris*, 174; y Solórzano: Emblema LVIII, 179-80.

pero presente y visible¹³ y después completó el cuadro con la perseverancia,¹⁴ la paciencia,¹⁵ la voluntad (*Voluntad* –Ripa: II, 430–) y la fortaleza (*Fortaleza* –Ripa: I, 437–40–), todas exponentes y afirmación de nuestro potencial y capacidad y todas ellas íntimas del logro. La acción debía acompañar al anhelo.¹⁶ Es el equivalente a la célebre divisa de San Benito *Ora et labora*. La acción debe ir inmediatamente detrás de la formulación del anhelo y de la petición para asegurar la materialización de áquel y la efectividad de ésta. Si queremos algo debemos hacer algo más que desearlo:

La esperanza es algo más que la visión ingenua de que todo irá bien; en opinión de Snyder se trata de «la creencia de que uno tiene voluntad y dispone de la forma de llevar a cabo sus objetivos, cualesquiera que estos sean» (Goleman:149).

En la Edad Moderna ese «cualquiera» no era aceptable. La moral y el sentido práctico inducían a un tipo de proyección viable, buscaban el equilibrio entre la prudencia y la temeridad (Saavedra: Empr. LXXXVII, 609–12) y dejaban poco lugar para los sueños y las quimeras.

El ser humano desea ser libre y lo traduce en un querer dirigir su vida en la dirección deseada. En Época Moderna el libre albedrío se sobrepone a la visión fatalista del determinismo. La persona puede actuar y decidir plenamente cómo quiere vivir, su existencia no está predestinada, no se encuentra atenazada

por los designios sobrenaturales.

Pero a la presupuesta libertad limitada de elegir se vigila con cuidado (*Diligencia* –Ripa: I, 283–4–). Estamos ante el Yo quiero –Tú debes, la limitación de lo que es y no es lícito, permitido, correcto, conveniente...

Por supuesto que todo aquello que podemos pedir o desear nos obliga a asumir las consecuencias. Nadie cuestiona la necesidad del autocontrol –el dominio de sí mismo–¹⁷ y que debemos actuar desde la plena responsabilidad de cada acto, de cada decisión u omisión... Pero la literatura emblemática fue más allá, sofocó la impulsividad, contuvo el exceso emocional, esclavizó las pasiones y enfrentó la razón con el apetito¹⁸, la templanza¹⁹ con la lujuria y la gula, y la aspiración con la avaricia²⁰ y la envidia (Covarrubias: Centuria I, Embl. 47)... Fueron demasiados los deseos que se tacharon de inaceptables y que fueron censurados.

Pero no son necesarias las cortapisas sociales, nosotros mismos somos nuestro mayor obstáculo. De hecho la capacidad humana para elegir y decidir se circunscribe porque tenemos miedo. La libertad, como la felicidad absoluta, es excesiva para que podamos soportarla:

Así fue como Maslow descubrió que el mayor obstáculo para la autorrealización es el *síndrome de Jonás* que, en su forma más habitual, es el miedo a la grandeza. Pero ¿cuál es el motivo de ese miedo a la grandeza y a la plena autorrealización? La auténtica razón, afirma Maslow, estriba en que «simplemente

¹³ Ripa: *Esperanza según la pintaban los Antiguos*, I 355; y Borja: *Prestolari cum silentio*, 292.

¹⁴ Borja: *Hieme et Aestate Idem*, 408; Covarrubias: Centuria I, Embl. 72; y Ripa: *Perseverancia o Longanimidad*, II, 200.

¹⁵ Borja: *Tribulatio Optima*, 136; Soto: *Durum patientia frangit*, 17; y Ripa: *Paciencia*, II, 177.

¹⁶ Borja: *Non Metentis, Sed Seminantis*, 84; *Sic Vitam Invenies*, 112; *Expecto Donec Veniat*, 180; *Simul Levate*, 412; Covarrubias: Centuria III, Embl. 33; Ripa: *Acción Perfecta*, I, 62; y Saavedra: *Empresa* LXIV, 497–9.

¹⁷ Alciato: Empr. CLXXXV, 229–30; Borja: *Imperanti Sibi*, 370 y Ripa: *Dominio de sí mismo*, I, 296–7.

¹⁸ Borja: *Adversa Magis Lucet*, 32; *Fugienda Peto*, 66; *Sic Animi Affectus*, 92; *Interna Suavissima*, 182; *Voluptatis Praecipitium*, 230; Ripa: *Apetito*, I, 109; *Combate de la razón con el apetito*, II 193; Saavedra: Empr. VII, 197–202; y Solórzano: Embl. XXXV, 142–3.

¹⁹ Borja: *Sustine, et Abstine*, 332 y Ripa: *Templanza*, II, 353.

²⁰ Covarrubias: Centuria I Embl. 89; Saavedra: Empr. LXXXI, 579–86; Covarrubias: Centuria II, Embl. 60; y Vaenius: *Qvo Plus Sunt Potae, Plus sitiuntur Aquae*, 110

no somos lo suficientemente fuertes como para tolerarla!». La autorrealización, el significado pleno de la vida y la apertura total son simplemente excesivos. En palabras del mismo Maslow: «es demasiado conmoviente, demasiado agotador. Es por ello que, en los momentos extáticos, la gente... suele decir que *es demasiado*, que *no puedo soportarlo* o que *podría morirme*. La felicidad desbordante no puede mantenerse durante mucho tiempo». Así pues, en lo esencial el síndrome de Jonás no es más que el «miedo a ser despedazado, el miedo a perder el control, el miedo a fragmentarse, a desintegrarse o incluso a morir en la experiencia» (Wilber:251-2).

Una vez más el miedo a que muera nuestra individualidad nos hace renunciar a la felicidad y a la libertad y nos lleva a rechazar el encuentro con la Unidad perdida. Asustados por la posibilidad de morir, nos abrazamos al yo escindido y nos apegamos a todo aquello que le da seguridad y confianza.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, A. *Emblemas*. Madrid: Akal, 1985.
- Borja, Juan de. *Empresas Morales*, Madrid: FUE, 1981.
- Campdell, Joseph. *Las Máscaras de Dios Mitología Oriental*. Madrid: Alianza, 1991.
- Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas Morales*, Madrid: FUE, 1978.
- Deihlefsen, Thorwald y Rüdiger Dahlke. *La enfermedad como camino*. Barcelona: Plaza & Janes, 2001.
- Goleman, David. *Inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós, 1997.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemata Moralia*. Agrigento, 1601.
- Núñez de Cepeda. *Empresas Sacras*, Madrid: Tuero, 1988.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Barcelona: Bruguera, 1984.
- Rimpoché, Sogyal. *El libro tibetano de la vida y de la muerte*. Barcelona: Ediciones Urano, 1994.
- Ripa, Cesare. *Iconología*, Madrid: Akal, 1987 (2 vols.).
- Saavedra Fajardo, D. *Idea de un Príncipe Político Cristiano en cien empresas*. Madrid: Aguilar, 1946.
- Solórzano y Pereira, Juan de. *Emblemas Regio-Políticos*, Madrid: Tuero, 1987.
- Soto, Hernando de. *Emblemas Moralizadas*, Madrid: FUE, 1983.
- Vaenius, Otho. *Quinti Horatii Flacci Emblemata*. Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES, 1996.
- Watts, Allan. *El camino del Tao*. Barcelona: Kairós, 1995.
- Wilber, Ken. *El proyecto Atman*. Barcelona: Kairós, 1996.

LA IMAGEN JEROGLÍFICA EN LA CULTURA
SIMBÓLICA MODERNA. APROXIMACIÓN
A SUS ORÍGENES, CONFIGURACIÓN
Y FUNCIONES

José Julio García Arranz
Universidad de Extremadura

No resulta fácil tratar de discernir con claridad lo que el concepto «jeroglífico» significó para un hombre de nuestro Siglo de Oro. La ambigüedad, por un lado, de las definiciones coetáneas con que contamos, y la diversidad de ámbitos en los que puede aparecer el término, obligan a un trabajo previo de clarificación.¹ Un testimonio revelador de esta falta de concreción —en especial formal y representativa— es el de Sebastián de Covarrubias en la glosa que a dicho vocablo dedica en su *Tesoro de la lengua*: (1611:469v, voz «Hieroglífico»):

Los egipcios tuvieron una manera de escritura esculpida, para sinificar sus conceptos, especialmente los concernientes a la falsa religión suya, a las costumbres y vida política; y esto era pintando animales, notando en ellos su naturaleza y calidades, y así mismo otras cosas artificiales, por el uso de las quales se davan a entender sus conceptos; y estas figuras les servían de letras y las esculpían en las piedras, columnas y pirámides, como consta de algunas que hasta oy día duran en Roma y en otras partes [...] Y pondré aquí algunos exemplos. Por el abeja que labra la miel sinificavan el rey, aludiendo al que ellas tienen, que dicen faltarle el aguijón, con que nos proponen su clemencia y la solicitud y cuydado con que anda en el gobierno de su reyno para que esté bastecido y todos trabajen, echando fuera los zánganos, que comen de la labor y trabajo ageno.

Como vemos, el comentario —igual que otros muchos intentos de definición del que se ha venido en denominar «jeroglífico humanista»— alude fundamentalmente a los primitivos orígenes y funciones de estas manifestaciones. Tan sólo insinúa un rasgo formal característico: se trata de representaciones —«escritura esculpida» monumental— de animales y «otras cosas artificiales», desechando tácitamente la figura humana. De estos seres y objetos se extraían, en opinión de Covarrubias, las propiedades más significativas para ejemplificar con ellos, tras su correspondiente interpretación alegórica —no ideográfica o fonética—, preceptos políticos y religiosos. En términos aún más vagos que su hermano se expresa el también emblemata Juan de Horozco (1589: I, 12 r. y v.):

Hieroglyphicos es otro nombre de los más propios que las Emblemas y Empresas tienen, por aver sido imitación de aquellas antiguas letras que los Egypcios llamaron así; y quiere dezir sagradas esculturas, de que hazen autor a Mercurio Trimegisto, de cuya doctrina y de los demás antiguos Egypcios se dize aver habido entre ellos las columnas que también llamaron sagradas, y que éstas fue a buscar Platón, y se aprovechó tanto dellas... Tertuliano llama a estas letras Caldeas, y tuvo razón por averlas deprendido de los Chaldeos, y

¹ Ya hace una década que Giuseppina Ledda (1994:593, n. 28) insistió en la necesidad de proceder a un trabajo sistemático de clasificación de las varias formas que aparecen y circulan bajo la denominación de jeroglífico. Para examinar con detalle la confusión terminológica en los textos de emblemataistas españoles *vid.* Begoña Canosa Hermida (2000:36 y ss.).

ellos de los antiguos Hebreos, a quien se deve la verdadera invención de las letras todas, y de las sciencias; los quales, enseñados de Dios y de sus Prophetas, supieron maravillosamente aprovecharse de las figuras y semejanças, de que vemos estar llena la sagrada Escritura. Y conforme a esto la invención destas letras que llamamos Emblemas, Empresas y Symbolos, y que en realidad son Hieroglyphicos y sagradas letras, gran antigüedad tienen, y por esto se deve tenerlas en mucho, y dar lugar a que de propósito se consideren [...]

Este autor, si bien nos presenta inicialmente al jeroglífico como una expresión más de la fecunda «familia simbólica» moderna, no llega a proponer rasgos definitorios claros, ni formales ni funcionales. Concluye identificándolo de forma bastante ambigua con las más difundidas formas emblemáticas, dejando patente su condición de precedente de todas ellas;² tan sólo insiste en su naturaleza de «sagradas letras», esto es, «figuras y semejanças» reveladas por Dios y los profetas a los antiguos hebreos, y que encontraron en los relatos de la *Biblia* uno de sus más fértiles medios de expresión. Esta confusión entre jeroglífico y emblema o empresa será fomentada en otros textos del momento, tanto dentro de nuestras fronteras, según muestra el siguiente fragmento del *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo:

[...] casi de este género [enigmas] son los emblemas, los quales son unas figuras pintadas o escriptas, o lo uno y lo otro que ocultamente significan alguna moralidad o doctrina, a las quales llaman también giroglíficos (Porqueras Mayo 1958: diál. III, § XIX, 90).

como en numerosos tratados no hispanos:

On a tellement confondu jusqu'icy les Emblèmes, les Devises, les Symboles, les Hieroglifiques, & les autres Images sçavantes, qui sont de

differentes especes, qu'il n'est aucune d'elles à qui on ne donne encore tous les jours le nom d'Emblèmes (Menestrier 1684:3).

Cuando se intentan establecer, resultan muy poco nítidos los límites entre estos géneros emblemáticos afines. Antonio Palomino (1715: lib. I, cap. VII, § XII, 160) escribía al respecto:

[El emblema] tiene más latitud en el tema, figura, e inscripción; en la universalidad de sus documentos; en la libre elección de figuras, y ornato del epigrama propio. El jeroglífico, es algo más limitado; porque su documento no es general, ni admite figura humana, ni poema latino; y mucho más limitada es la empresa; pues el primor del mote, ha de ser la aplicación, no la invención, con el sentido ambiguo, enigmático y escondido; que explique el concepto, como que lo encubre; y lo encubra, como que lo explica.

Tal indefinición conceptual y formal se ve agravada por el hecho, como ya adelantamos, de que son varias y aparentemente inconexas las vertientes visuales de la cultura simbólica moderna que acabaron por apropiarse de la denominación «jeroglífico». En la aproximación al tema que nos permiten las siguientes páginas, nos referiremos en primer lugar al «jeroglífico humanista», enraizado en una prolongada tradición literaria, y que cristaliza en las ediciones modernas ilustradas del célebre tratado de Horapolo y sus derivaciones posteriores; a continuación, abordaremos el denominado por Víctor Mínguez «jeroglífico festivo de carácter popular»; no faltará una cierta atención al subgénero de la pintura barroca hispana reunida por Julián Gállego bajo el epígrafe «jeroglífico»; por último, nos centraremos en lo que podemos llamar «imagen de carácter jeroglífico», como un recurso gráfico utilizado con frecuencia en la pictura de los tratados emblemáticos.

² En esta línea, Mario Praz (1989:24) insiste en la idea de que los emblemas se crearon como una tentativa humanística de formular un equivalente moderno de los jeroglíficos tal y como fueron erróneamente interpretados desde la Antigüedad y los primeros tiempos cristianos.

I. EL JEROGLÍFICO «HUMANISTA».

El largo camino recorrido por la escritura ideográfica del antiguo Egipto, hasta la concreción del que se ha convenido en denominar «jeroglífico humanista» —«romántico-pseudoegipcio» según algunos—, que se populariza en la Europa de los siglos XV y XVI, ha sido analizado en profundidad por muchos y prestigiosos autores.³ No insistiremos, pues, en una cuestión ampliamente difundida, y nos limitaremos a reseñar los momentos más significativos de su peculiar proceso de configuración.

1) El primer paso reside en la personal interpretación que los viejos autores griegos y latinos propusieron para estas manifestaciones. La antigua escritura egipcia o jeroglífica, un hermético complejo de signos entre los que se pueden distinguir con facilidad diversas representaciones de objetos, animales o personas elegantemente estilizados, arranca y evoluciona desde la Primera Dinastía, en torno al 3000 a. C., si bien algunos autores defienden para estos ideogramas un origen aún más remoto, previo a la unión de los reinos del Alto y Bajo Egipto.

Durante los primeros siglos de nuestra era las importantes transformaciones operadas en el contexto político, social y religioso que propició el origen y desarrollo de la escritura jeroglífica terminaron por despojar a tal sistema de expresión sus funciones y valor originales.⁴ En estas centurias, la correcta in-

terpretación y uso de la escritura egipcia, arte tradicionalmente reservado a una casta de escribas muy conservadora y celosa de la tradición, eran el privilegio exclusivo de una cada vez más menguada élite sacerdotal. El proceso se acelera con la cristianización de este territorio a partir del siglo III: el sistema jeroglífico deviene un lenguaje ilegible y enigmático para los no iniciados, de modo que pocos eruditos, incluso en Egipto, podían aún escribir o leer un texto de esta índole, y mucho menos explicar su naturaleza ideográfica y fonética. Durante esta etapa se impone el último estadio de la lengua egipciaca, el copto, cuya escritura estaba basada en el alfabeto griego en el que se integran algunos caracteres derivados tardíamente de los jeroglíficos, y que desaparece progresivamente a partir de la invasión árabe en el año 640.

Este creciente hermetismo indujo a historiadores, filósofos y tempranos padres de la iglesia a proponer una libre interpretación de la escritura egipcia que se apartaba diametralmente de su verdadera naturaleza. Desde unas posiciones más moderadas —Heródoto, Diodoro Sículo, Tácito o Josefo sugieren que las inscripciones jeroglíficas encierran el simple relato de ciertos acontecimientos históricos, y Clemente de Alejandría parece afirmar, en un oscuro pasaje de *Stromateis*, que los jeroglíficos comprenden signos fonéticos—,⁵ se pasa pronto a los excesos de escritores más propensos a una interpretación mística de tan sugerentes

³ Mencionemos, entre otros, a Francesco Sbordone (1940), George Boas (1993), Erik Iversen (1961), Rudolf Wittkower (1987), Jesús M^a González de Zárate (1991), o Claudie Balavoine (1986).

⁴ Alan Gardiner (1982:10-11) indicó que, con el desarrollo del Cristianismo en Egipto, el conocimiento y sabiduría de las viejas inscripciones nativas, cuya interpretación había sido tan celosamente mantenida en secreto por una menguante casta sacerdotal, cayó en el olvido. En el siglo II los candidatos al sacerdocio debían aún mostrar conocimientos de hierático —escritura cursiva más sencilla que la jeroglífica, utilizada en escritos administrativos y religiosos durante los tiempos greco-romanos— y demótico —escritura cotidiana y popular difundida en las eras ptolemaica y romana—. En el s. III el demótico desaparece de los documentos, aunque pervive en algunas inscripciones posteriores, y, a fines del s. IV se extingue definitivamente la escritura jeroglífica.

⁵ A partir de las conocidas investigaciones de Champollion se demostró definitivamente que, bajo su aspecto figurativo, la imagen-jeroglífico responde a todo un sistema fonético en el que la representación del objeto físico viene a explicarse por cuanto su denominación, en lengua hablada, tenía por inicial el sonido a articular. Sin embargo, como residuo del origen pictográfico de la escritura, algunos signos —los «determinantes»— significan exactamente lo que representan: la figurilla de un hombre encorvado que camina apoyándose en un bastón, por ejemplo, representa la palabra «viejo».

manifestaciones. En *Isis y Osiris* Plutarco compara el contenido de los jeroglíficos con las máximas pitagóricas; y Horapolo combinará en su *Hieroglyphica* nociones correctas del significado de muchos signos jeroglíficos con las más fantásticas justificaciones alegóricas.⁶ A partir de estos testimonios se consolida una interpretación de los jeroglíficos como ideogramas dotados de recónditos significados morales y religiosos, usados por los viejos sacerdotes egipcios como un código secreto para cifrar de forma hermética la sabiduría divina que les había sido revelada, idea reforzada por el hecho de que estos signos aparecen representados en lugares de carácter sagrado, como templos y tumbas.

Con evidentes conexiones entre sí, fueron dos los factores que condujeron a esta peculiar interpretación de la escritura jeroglífica:

a) En primer lugar se encuentra el interés de los autores griegos por este complejo sistema ideográfico, que se centraba, no en la escritura jeroglífica en sí, sino en la posibilidad que estos signos les ofrecían de establecer su propia interpretación «platónica» de la relación entre signo y significado. Se concibe en consecuencia el sistema jeroglífico como un verdadero código simbólico de escritura en el cual las nociones abstractas y las ideas pueden ser expresadas por medio de imágenes concretas de objetos materiales (Iversen:49). De este modo, autores como el Pseudo-Dionisio Aeropagita escriben que las revelaciones sagradas han de ser materializadas mediante símbolos que, además, deben aparentar un carácter incongruente para evitar su fácil accesibilidad al vulgo (*De coelesti hierarchia*, II, 5); y Plotino, en un célebre pasaje de la quinta *Enéada* (8, 6), sugirió que las imágenes grabadas egip-

cias eran más adecuadas que los caracteres alfabéticos de la escritura para dar a conocer los misterios divinos porque representan de una manera implícita, y por tanto encubierta, la sabiduría sagrada bajo una forma única.⁷ Es, además, un proceso de conocimiento privilegiado, opuesto al pensamiento discursivo, pues cada signo grabado presenta un concepto sabido intuitivamente, de un solo golpe, y no mediante el razonamiento o la deliberación. Los jeroglíficos se transforman, pues, en adecuadas ilustraciones de una concepción neoplatónica de la naturaleza alegórica de las cosas: el verdadero conocimiento consiste en la contemplación de las ideas platónicas de una forma visual, y ello fue posible mediante estos viejos signos egipcios. El jeroglífico no expresa tan sólo una idea, sino su esencia, su forma platónica, perfecta y completa en sí misma: es un «modelo filosófico de perfección no verbal».

b) Bien conocido es el influjo del pensamiento neoplatónico en la inevitable confluencia que se produjo entre el saber tradicional griego y diversos elementos esotéricos orientales de procedencia judía, hindú o egipcia en Alejandría y en diversas ciudades sirias durante los siglos II y III de nuestra era. También los textos cristianos se harán pronto eco de estas ideas al incorporarse a este ambiente la actividad de teólogos como Clemente u Orígenes. Una de las consecuencias culturales más trascendentes de este fértil caldo de cultivo fue la generalización de una especial manera de interpretar el mundo circundante, que contempla y entiende la Naturaleza como revelación del poder y la sabiduría oculta de Dios: no olvidemos que textos tan influyentes como *El Fisiólogo* o la *Hieroglyphica* de Horapolo⁸ surgieron, muy

⁶ Las referencias anteriores proceden de A. Gardiner (1982:11).

⁷ En la palabra *jeroglífico* hay, como se ha dicho, un elemento sacro, pero eso «correspondería al significado literal solamente en el período más tardío de la historia egipcia, cuando este tipo de escritura fue empleado casi exclusivamente para las inscripciones grabadas en las paredes de los templos».

probablemente, en aquel contexto. Esta concepción mística y alegórica de todo cuanto nos rodea tendrá una importancia fundamental en la cultura occidental al determinar una visión del mundo predominante durante toda la Edad Media, y que mantendrá un considerable vigor hasta bien avanzado el s. XVII. Ello prefigura a un hombre medieval acostumbrado a la idea de que todo el mundo, tanto el de la naturaleza como el del arte, es una especie de enigma cuya resolución debe generar, no leyes científicas, sino instrucciones morales. En esta Biblia natural, cada ser, cada acontecimiento, significa la bondad de Dios, el propósito divino, un código moral...

2) Un segundo y definitivo impulso resultará coincidente con la reactivación del interés por el mundo de las antigüedades y los jeroglíficos egipcios que arraiga entre artistas, intelectuales y anticuarios del Renacimiento, y que arranca del «descubrimiento» de la *Hieroglyphica* de Horapolo.⁹ Muy pronto el tratado despertó una gran fascinación entre los círculos neoplatónicos florentinos, y diversos artistas acudirán a este rico repertorio de imágenes dotadas de ocultos significados para su empleo con una intención simbólica o meramente decorativa, obteniendo una considerable proyección entre la intelectualidad del momento.

Pero la fortuna de la «egiptomanía» moderna no descansa únicamente en la difusión del viejo tratado: como indica Giovanni Pozzi (1982:24), respondió

también a una creciente atención a los diversos monumentos egipcios accesibles a los estudiosos —en especial los obeliscos de Roma—, y los ya mencionados testimonios escritos sobre esta civilización procedentes de autores clásicos y padres de la Iglesia. El estudio de estas manifestaciones monumentales y escritas generó, en especial a partir de la traducción de los trabajos herméticos realizada por Marsilio Ficino en la década de 1460, diversas concepciones erróneas fundamentadas por los pensadores y científicos del s. XV.

Se recupera en primer lugar la vieja noción de que el antiguo Egipto había sido un centro de profunda teología y poderosa magia natural, y que los signos jeroglíficos constituyeron una forma ideográfica de escritura usada por los sacerdotes para velar la *mysteria et arcana sapientiae* a fin de preservarla del profanamiento de la gente común, incapaz de soportar el resplandor luminoso de la Divinidad. Se pensó igualmente que los textos conservados de los filósofos griegos —en especial Platón, pero también Aristóteles, Arquímedes o Ptolomeo— se inspiraron en la enseñanza ideal y perdida que pudieron conocer en las inscripciones de los templos egipcios, por lo que sus conceptos, pobre reflejo de aquella sabiduría divina, eran, igual que los jeroglíficos en los que se inspiraron, prefiguraciones de la doctrina cristiana. Se considera además a los jeroglíficos —recordemos las afirmaciones de Leon Battista Alberti en su *De re aedificatoria*

⁸ Único tratado de la Antigüedad que ha llegado hasta nosotros sobre la interpretación de los jeroglíficos egipcios; hoy la obra se conoce gracias a una traducción griega del original —posiblemente copto— realizada por un monje griego llamado Filipo. Compuesta de dos partes o libros, ha sido alternativamente atribuida a dos escritores alejandrinos del s.V d. C., si bien algunos no descartan que se trate de una falsificación escrita mucho después. Actualmente se considera que la fecha de composición de la mayor parte del tratado oscila entre los ss. II y V de nuestra era, procedente de un contexto cultural en el que intelectuales tardoantiguos como Plotino entienden los jeroglíficos como símbolos visuales, interpretación que nace de una síntesis entre la sabiduría oriental y la filosofía griega que culmina la larga interacción entre el paganismo griego y el egipcio.

⁹ Es bien conocido el episodio en el que el intrépido viajero y arqueólogo Cristoforo Buondelmonti, que escribía una maravillosa descripción de las islas griegas, adquirió una copia del tratado en la isla de Andros en 1419. Tras presentarlo en Florencia tres años más tarde, la obra despertó un enorme interés entre los círculos neoplatónicos florentinos. Sobre la influencia del tratado de Horapolo en la intelectualidad humanista del Renacimiento vid., aparte de las obras citadas en la nota 6, Karl Giehlow (1915), Ludwig Volkmann (1923), o M. J. Vanuxem, (1971). Sobre la influencia de la «egiptomanía» en el arte renacentista, vid. Maurizio Calvesi (1988).

(lib. VIII, cap. 4)— como un lenguaje simbólico universal e imperecedero, en el cual cada imagen expresa cada concepto con luminosa claridad, porque era un signo natural y no convencional. Su significado no puede perderse, pues estas inscripciones egipcias aluden a mensajes simbólicos o alegóricos que los lectores sabios de cualquier nación pueden decodificar extrayendo el significado de cada signo en orden mediante el perfecto conocimiento de las cualidades de los animales, plantas o cosas representadas. En esta idea coinciden Erasmo de Rotterdam en sus *Adagia* (II, I, 1, s. v. *festina lente*), o Filippo Fasanini, el traductor de la edición latina de Horapolo de 1517, quien afirma:

Y si ellos [los profetas y sacerdotes egipcios] juzgaban que algo era un digno fragmento de conocimiento, lo representaban en dibujos planos de animales y otras cosas, de tal forma que no era fácil de adivinar por cualquiera. Pero si alguien ha aprendido y estudiado por medio de Aristóteles y otros autores las propiedades de cada cosa, la particular naturaleza y esencia de cada animal, él podría finalmente, reuniendo sus conjeturas sobre estos símbolos, resolver el enigma de su significado.¹⁰

Pico della Mirandola, humanista florentino interesado en la naturaleza de los mitos paganos, apuntó que el enigma era el medio de expresión más frecuente en ciertas doctrinas religiosas y corrientes filosóficas esotéricas para velar sus revelaciones. Es por ello que Platón recurrió a los mitos, Dionisio Aeropagita empleó símbolos numéricos, los sabios hebreos usaron las figuras de la Cábala, e incluso Cristo habló en parábolas. Esta fue también la práctica de los pitagóricos, y, finalmente, de los egipcios, que colocaron esfinges delante de sus templos para alertar a los sacer-

dotes contra la revelación de la *mystica dogmata* a los profanos (Boas:9).

De igual modo Marsilio Ficino, que consagró sus principales esfuerzos a conciliar Platón con la doctrina cristiana,¹¹ entendía que los jeroglíficos de la obra de Horapolo eran contenedores de pensamientos abstractos en forma visual; puesto que esos pensamientos son de origen divino, Ficino concluye con Plotino, a quien tradujo, que los jeroglíficos eran las ideas platónicas hechas visibles. Como Dios, según Ficino, «tiene conocimiento de las cosas no por medio de una multiplicidad de pensamientos relativos a un objeto, sino por una comprensión simple y segura de su esencia», parecía completamente natural que los sacerdotes egipcios hubieran imitado la sabiduría más elevada en sus escritos, expresando «los misterios divinos», no mediante el uso de los comunes signos del alfabeto, sino mediante «figuras completas de plantas, árboles y animales» cuyo contenido resultara inaccesible a las conjeturas del vulgo (*In Plotinum* V, VIII, 6) (Wind 1998:198-199).

Estas consideraciones sobrevivieron al s. XVI, y mantuvieron aún su vigencia durante buena parte de la centuria siguiente. Lugar común de esta pervivencia son algunas de las afirmaciones del jesuita alemán Athanasius Kircher contenidas en su *Prodomus coptus sive Aegyptiacus*, obra editada en 1636:

Los jeroglíficos son ciertamente una escritura, pero no la escritura que se compone de letras, palabras y determinadas partes del discurso que utilizamos habitualmente. Son una escritura mucho más excelente, sublime y próxima a las abstracciones; la cual, mediante un encadenamiento ingenioso de símbolos y su equivalencia, propone de un solo golpe a la inteligencia del sabio razonamiento complejo, elevadas nociones o algún insigne misterio es-

¹⁰ El texto procede del prefacio de Anthony Grafton a la edición de Horapolo de George Boas (1993:xviii). La traducción es nuestra.

¹¹ Ficino consideraba que tras las enseñanzas de Platón se encontraba la sabiduría de Moisés, de los Himnos Órficos, de los Oráculos Caldeos atribuidos a Zoroastro, de los Oráculos Sibílicos y, por encima de todo, de la doctrina hermética de Hermes Trismegisto, supuesto inventor del arte de la escritura y, por tanto, de los jeroglíficos. *Vid.* sobre esta cuestión R. Wittkower (1987:115).

condido en el seno de la naturaleza o divinidad.¹²

Pero, por las mismas fechas, surgen también las primeras críticas severas. En el año 1646, el escritor y médico inglés sir Thomas Browne daba cuenta en su *Pseudodoxia Epidemica* (Waissbein 1994:110 y 113) de la tergiversación que la literatura simbólica moderna viene ofreciendo del sentido original de los viejos jeroglíficos egipcios, y de las falsedades que su resurrección había mantenido vigentes. Y el padre Menestrier critica las místicas explicaciones que el también jesuita Kircher proporciona a los jeroglíficos bajo la sospecha, basada en referencias de Diodoro Sículo, del carácter literal de las inscripciones egipcias (Gómez de Liaño 1986:I, 30).

3) La *Hieroglyphica* sirvió, no sólo como manual para la interpretación de símbolos, sino también como estímulo para su creación. De hecho, los eruditos humanistas no se limitaron a ver en el estudio de los jeroglíficos la posibilidad de acceso a la sabiduría mística de los antiguos: también permitía la comprensión del secreto de expresar la esencia de las ideas mediante iconos, factor que pudo tener su repercusión en el nacimiento del emblema. A finales del s. XV y comienzos del XVI, los intelectuales europeos desarrollaron un gusto por lo condensado, por las imágenes como depositarias de declaraciones alegóricas que ellos tomaban como profundas verdades morales y metafísicas. Los precedentes antiguos —mencionemos, entre otros, los *Symbola* atribuidos a Pitágoras y los supuestos oráculos de Zoroastro— eran ansiosamente buscados, compilados y glorificados.

Uno de los más eruditos y creativos productos de la afición que los estudiosos y artistas del Alto Renacimiento mostraron por la interpretación de estos signos fue la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano Bolzano (1556). En su intento de ofrecer una clave interpretativa para los jeroglíficos egipcios y otros misterios paganos, este autor parte en sus comentarios de modestas citas de Horapolo a las que incorpora abundante información procedente de numerosos autores profanos y sacros sobre el simbolismo de tipo visual en el que eran usados animales, plantas u otros motivos. Trató de evidenciar el hecho de que Pitágoras, Platón y otros grandes pensadores estaban en deuda con los egipcios «puesto que hablar en jeroglíficos no es nada más que dejar abierta la naturaleza de los asuntos divinos y humanos»; e incluso propugnó la idea de que el propio Cristo y los apóstoles y profetas usaron jeroglíficos como modo de expresión.

Al mismo tiempo, si bien han surgido recientemente voces que matizan esta afirmación,¹³ se viene considerando que la incidencia del tratado de Horapolo será muy notable en la génesis de la literatura emblemática, género para el que no solo constituye una fuente básica de información, sino también un factor que determinará en gran medida la naturaleza, finalidad y estructura del emblema. Ya dijimos en otra ocasión que tal circunstancia se detecta, al menos, en tres aspectos:

1) Los emblemas imitan a los jeroglíficos en cuanto a que siguen siendo «un lenguaje ideográfico a base de imágenes», y mantendrán un evidente sentido enigmático, al menos en las recopilaciones más tempranas;

¹² El texto procede de Ignacio Gómez de Liaño (1986:I, 29).

¹³ En efecto, autores como Hessel Miedema (1968:234-50), Daniel Russell (1986:227-37), Alison Saunders (1988:75 y ss.), o Claudie Balavoine (1986:219-221), entienden que la influencia del jeroglífico en el origen del emblema fue más tenue y problemática de lo que se supone, poseyendo mucho más peso otras fuentes literarias como la *Antología Griega*. Incluso Balavoine (1986:220) defiende que fue el *Emblematum liber* de Andrea Alciato —edición Wechel de 1536— y otros tratados emblemáticos franceses los que sirvieron de modelo a las primeras ediciones ilustradas de Horapolo, y no al contrario.

2) Pero, pese al carácter hermético de los jeroglíficos de Horapolo, se observa en algunos de ellos un trasfondo didáctico-moral, rasgo común de la producción literaria de carácter alegórico procedente del ámbito alejandrino, y que se convertirá en prioritario de la literatura de emblemas conforme nos aproximemos al s. XVII.

3) Claude-Françoise Brunon (1982: 29) puso de manifiesto, además, los paralelos formales existentes entre la estructura triple de los jeroglíficos de Horapolo y los emblemas de Alciato: a) Indicación del concepto o idea que se va a representar (= lema o mote emblemático); b) representación de la imagen que remite a tal concepto (= *pictura* emblemática); c) Justificación de la correspondencia entre imagen y concepto mediante un texto (= epigrama o declaración). En conclusión, Brunon considera que de Horapolo procede la estrecha combinación imagen-texto, de una escritura por «cosas significantes», en un proceso de complementariedad estrecha que los teóricos del emblema supieron expresar inmejorablemente con la metáfora de la «indisoluble relación de alma y cuerpo».¹⁴

Principales plasmaciones gráficas del jeroglífico humanista: Colonna y las ediciones ilustradas de Horapolo

Fue la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, publicada por Aldo Manuzio en Venecia en 1499, una de las obras literarias más tempranas que refleja este creciente gusto humanista por las ruinas y las antigüedades, y donde encontramos algunas de las primeras

PATIENTIA EST ORNAMENTVM CVSTODIA ET PROTECTIO
VITAE.

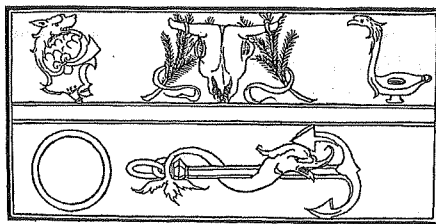


Figura 1

representaciones modernas de «jeroglíficos». A lo largo del complejo viaje onírico que Polifilo, el protagonista del relato, lleva a cabo en pos de su amada Polia, atraviesa idílicos paisajes, bosques y jardines poblados por alegorías y personajes mitológicos, y repletos de extraordinarias ruinas y monumentos, en algunos casos ornados con jeroglíficos que son reproducidos entre la magnífica serie de grabados que ilustra la obra. Ya autores como Wind (1998:200, n. 58) o Pozzi (1982:24) señalaron que estas imágenes jeroglíficas de Colonna son uno de los frutos de aquella interpretación fantasmagórica y aberrante que los humanistas estaban formulando acerca de la antigua escritura egipcia.

En realidad, desde un punto de vista iconográfico, podemos distinguir tres tipos de jeroglíficos entre los grabados de la obra. El utilizado con más frecuencia responde a un sistema ideográfico en el que se fija una correspondencia estricta entre dibujo y palabra, entre significante icónico y significado lingüístico (Figura 1). Es decir, cada icono representa una sola palabra, y, al mismo tiempo, todas las palabras que son presentadas en la transcripción lingüística cuentan con su co-

¹⁴ A pesar de estas aparentes conexiones entre el jeroglífico «horapoliano» y el emblema, autores como Alison Saunders (1988:75 y ss.) afirma que existen diferencias conceptuales entre ambos elementos: el jeroglífico es un símbolo en sí mismo, que tan sólo necesita de un conocimiento previo –y no de un texto complementario– para desvelar su significado; sin embargo, el emblema y la divisa requieren de la interrelación de sus elementos textuales y gráficos para hacernos accesible su mensaje.

¹⁵ Como indica Brunon, la correspondencia entre dibujo y palabra –esto es, la reconstrucción del vocabulario de la lengua que estos jeroglíficos pretenden representar– se establece de dos maneras: una parte de los jeroglíficos reposa sobre un proceso de analogía donde la motivación es más o menos evidente: ojo por «Dios», rama de olivo por «misericordia»; la otra parte reposa sobre un proceso de contigüidad: buey para indicar «fatiga». Vid. ejemplos de estos jeroglíficos en Pilar Pedraza (1999:120, 164, 258, 412 y 434).

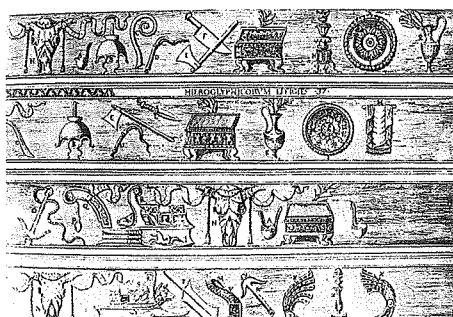
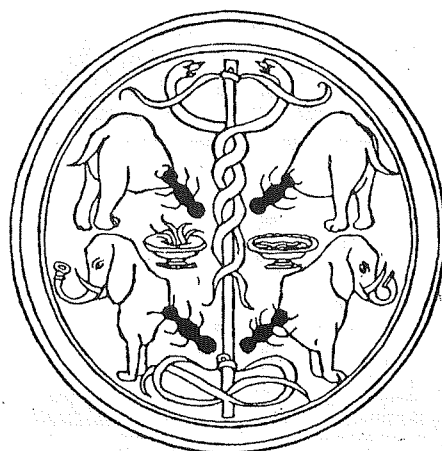


Figura 2

respondiente dibujo, a excepción del verbo ser.¹⁵ El sentido del mensaje se obtiene mediante una lectura sucesiva y discursiva de los dibujos, facilitada por la disposición lineal de los mismos. Este sistema puede así transcribir las frases enteras, e incluso mensajes bastante largos, palabra por palabra.¹⁶ En cuanto a la inspiración iconográfica de estos «textos jeroglíficos», diversos autores (Wittkower 1987:118; Pedraza 1999:49) han observado acertadamente que son una derivación de los elementos decorativos seriados labrados en ciertos frisos de templos romanos, como el de Vespasiano, en el Foro, o el fragmento, actualmente conservado en los Museos Capitolinos, procedente de San Lorenzo extramuros, y que fuera estudiado por Mantegna y otros artistas (Figura 2). Se trata de instrumentos litúrgicos o sacrificiales como páteras, segures, bucráneos y aguamaniles, que nada tienen que ver con el imaginario egipcio.

Un segundo tipo adopta la forma de medallones circulares en cuyo interior se distribuyen los elementos significantes. El sistema de lectura de estos jeroglíficos resulta idéntico a los anteriores: tan sólo cambia la disposición de los motivos, que ya no se articula linealmente, sino mediante equilibradas composiciones simétricas a partir de un eje vertical de si-



PACE AC CONCORDIA PARVAE RES
CRESCVNT, DISCORDIA MAXIMAE DE-
CRESCVNT.

Figura 3

metría que nos resultan tan familiares gracias a las disposiciones *a candelieri* de los grutescos coetáneos (Pedraza 1999:411-13) (Figura 3). El tercer modelo adquiere una configuración «alegórica», estableciéndose la lectura del ideograma a partir de la actitud y atributos parlantes de una personificación: el ejemplo más significativo es la figura de «una matrona coronada por una serpiente, sentada sobre una sola nalga, y con la otra pierna en acto de levantarse. En la mano de la pierna sentada sostenía un par de alas y en la otra una tortuga»; su significado es «Atempera tu velocidad sentándote y tu pereza levantándote» (Pedraza 1999:258-59) (Figura 4). Estos dos últimos sistemas de representación «jeroglífica» —en especial la primera de ellas— tendrán una indiscutible proyección en las ilustraciones de los libros de emblemas.

Sin embargo, cualquiera de estas posibilidades «jeroglíficas» según Colonna

¹⁶ Este sistema de lectura de jeroglíficos cuenta con un precedente en un texto de Plutarco (*Is. et Os.*, 32 —Mor. 363 F—). Este autor comenta que en el templo de Atenea, en Sais, estaban grabadas las imágenes de un recién nacido, un viejo, un halcón, un pez y un hipopótamo, indicando que, en la vida del hombre, desde que nace hasta que muere, no existe un defecto más detestable (pez=odio) para dios (halcón) que la impiedad (hipopótamo). Tal composición será reproducida por Pierio Valeriano (1625:389-90), o emblematistas como Hadrianus Junius (1569: emblema 45, 51 y 119-120).



Figura 4

no es un símbolo ni pertenece al género de las comunicaciones mixtas icónico-textuales, como los ejemplos ilustrados de Horapolo, Valeriano o los emblemas y divisas. La significación que Colonna confía al dibujo no es de orden iconosimbólico, sino verbal. Además, en la *Hypnerotomachia* cada dibujo, de la misma manera que el significante lingüístico, conlleva un sólo concepto, en tanto el emblema o la divisa pueden portar varios conceptos en una sola representación icónica.¹⁷

Una concepción muy diferente encontramos en el tratado de Horapolo. Se trata de un amplio repertorio estructurado y sistemático de supuestos jeroglíficos, articulándose cada capítulo –jeroglífico– de acuerdo a un esquema constante: se inicia planteando en forma de pregunta el modo en que ha de expresarse gráficamente determinada idea o concepto abstracto; en la respuesta in-

Jeroglífico II. DOS EQUINOCIOS



Πῶς ἱσημερίας δύο.
Ἰσημερίας ὅς ὡς ἀλλήλῃ συμπέτοντες, κωκυτέα-
λοι καὶ σὺν θεοῦ δαίμονες αἰνῶν ἐν τοῖς δυοῖς

Figura 5

mediata se identifica y describe el motivo visual más adecuado para esa función, exponiendo a continuación las propiedades del motivo representado que justifican su relación con la idea. El planteamiento es similar al de los bestiarios medievales, pero sin su carga moralizante y doctrinal.

Impreso por vez primera por Aldo Manuzio en Venecia (1505), e iluminado a partir de la traducción francesa de París, Johannes Kerver, 1543, las ediciones ilustradas del tratado, en opinión de Brunon (1982:35), responden en parte a la necesidad de restituir con imágenes la naturaleza icónica de los jeroglíficos egipcios. Sin embargo, como ella misma indica, se observa una total indiferencia por parte de los ilustradores hacia los verdaderos jeroglíficos: los personajes presentan atuendos a la moda europea de inicios del s. XVI, y los paisajes y

¹⁷ Wind (1998:200, nota 58) comenta algún otro ejemplo de composición jeroglífica «descifrable» en la línea propuesta por Colonna. Concebido como un panegírico de Maximiliano, el *Mysterium der aegyptischen Buchstaben* de Dürero consiste en una combinación de trece jeroglíficos distintos que corresponden a «cada una de las frases del texto latino de Pirkheimer y alemán de Stabius». El efecto desconcertante del abarrotado dibujo recuerda el *ars memorativa*, y puede haber sido pensado, en este caso particular, para contribuir al mismo propósito.

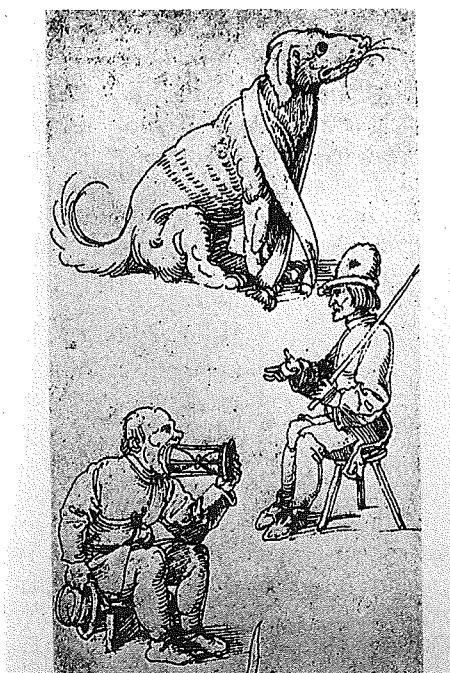
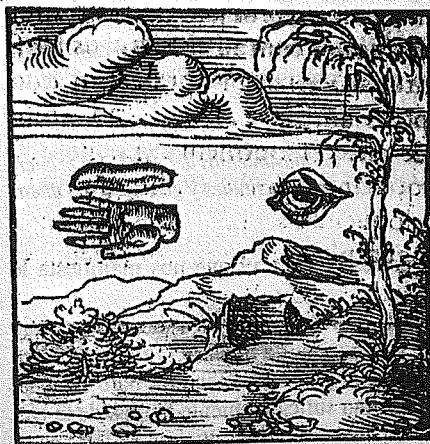


Figura 6

construcciones carecen habitualmente de reminiscencias egipcias; nada nos recuerda la característica estilización a la que fueron sometidos seres y objetos en las viejas inscripciones (Figura 5). Las posibles fuentes documentales —obeliscos romanos cubiertos de jeroglíficos— no influyeron en los autores de estas viñetas. Tampoco se observa intento alguno de imitar las características del modo de representación egipcio en las ilustraciones que realizó Alberto Durero para la traducción latina de Horapolo que el humanista alemán Pirckheimer realizó para el emperador Maximiliano en 1514, y que no llegó a publicarse (Figura 6). Como indica Wittkower (1987: 117), la influencia egipcia se hace sentir más en la vertiente conceptual de la creación de estas imágenes que en su estilo, totalmente contemporáneo. Y continuando con Durero, el célebre «retrato jeroglífico» que incluyó en el monumental *Arco triunfal de Maximiliano* (1515), no es más que una representación alegórica al uso en la que el empe-

Jeroglífico III. HABLAR



πῶς τ' λίσσιν.
τὸ λέγειν διὰ τὰς γράφοντας γλῶσσαν ὡς ἔρατον·
οἱ δ' ὕψαι μοῖρ' ὀφθαλμοῦ, τὰ δ' ἰσχυρὰ τὰ λα-
λίας τῇ γλώσσῃ μερίζοντες, πᾶσι δὲ διδόντες αὐτῶν.

Figura 7

rador, coronado y entronizado, se rodea de numerosos animales y elementos «horapolianos» que, a modo de atributos, rememoran las virtudes del insigne personaje.

Retomando los motivos grabados de Horapolo en sus más tempranas ediciones ilustradas (1543-1553), resulta fácil observar que sus trazos están destinados a proporcionar volumen, y que los desarrollos perspectícos sugieren un contexto en tres dimensiones. Las figuras, siempre naturalistas, son representadas «en situación», en un paisaje salpicado de referentes familiares, y no en el espacio abstracto de la página. «Así la imagen —indica Brunon (1982:46)— tiende a sustraer al jeroglífico su estatuto inicial de signo». Pero «de esta oscilación entre signo y representación, nace lo insólito». En ese medio familiar, cotidiano, se despliegan composiciones «imposibles», aparentemente idóneas para ilustrar los «misterios de los egipcios»: objetos y partes del cuerpo humano o de anima-

les aparecen a menudo suspendidos en el aire, superpuestos o yuxtapuestos (Figura 7). Aunque pueda resultar tentador vincular estas artificiosas composiciones con la disposición espacial de las viejas figuraciones jeroglíficas, o apelar a su indudable fascinación visual como factor que incrementa su carácter enigmático, lo cierto es que la «suspensión aérea» es la manera más sencilla de representar de forma autónoma un órgano o detalle anatómico. Recordemos que en las empresas o divisas será éste el medio para introducir brazos o manos dada la imposibilidad reglada de reproducir la figura humana en su totalidad.

Resulta curioso que Pierio Valeriano se muestre mucho más recatado a la hora de ilustrar su *Hieroglyphica*, monumental enciclopedia destinada a enumerar sistemáticamente los distintos significados que pueden extraerse de las propiedades de los animales, partes del cuerpo humano, números, accidentes geográficos, fenómenos meteorológicos, prendas de vestir, figuras geométricas, armas, utensilios, divinidades... «según las letras de los egipcios». Sus numerosos grabados presentan en su inmensa mayoría figuras naturalistas —a excepción de ciertas quimeras y personificaciones—, siempre contextualizadas y en actitudes verosímiles —a veces se ha calificado la obra como un «bestiario» moderno—, evitando en lo posible las acrobacias visuales de muchas ilustraciones de su precedente alejandrino. Incluso en la reproducción supuestamente literal de jeroglíficos descritos en los textos antiguos se muestra un estilo marcadamente anacrónico.

II. EL JEROGLÍFICO FESTIVO.

Si bien el jeroglífico humanista fue, como hemos visto, una manifestación gráfico-textual generada por el neoplatonismo renacentista de la que, en opinión de muchos, derivan el espíritu y forma del emblema, también se denominará jeroglífico, al menos en el ámbito hispano, a una de las vertientes de la amplia familia emblemática moderna que obtendrá su máxima difusión en los siglos del Barroco. De forma habitual se aplicará ese nombre a los elementos simbólicos empleados como ornamento de fiestas y celebraciones, escenografías, aparatos arquitectónicos efímeros, exequias, beatificaciones o carros procesionales, o que aparecen prendidos en las colgaduras que adornaban las calles, plazas, iglesias, patios y puertas, altares...¹⁸ De este modo, arquitecturas estables (Figura 8) y estructuras provisionales empleadas en contextos festivos (Figura 9) se ornan sistemáticamente con figuras alegóricas, sargas pintadas, textos —versos y epigramas—, y representaciones de carácter emblemático que reciben sistemáticamente aquella denominación. Incluso, como indica Christian Bouzy (1992:138), el término «hieroglyphico» se llegó a aplicar por extensión a todo cuanto en las celebraciones aparentaba tener una índole simbólica.

Juan de Horozco, aunque los confunde con las «empresas» —seguimos moviéndonos en la indefinición—, comenta de ellos en un conocido pasaje (1589: I, 46 r.):

[...] mas ay empresas que hablan con otros, unas en particular con alguna persona, otras con todos. Estas últimas son o deben ser las que se

¹⁸ Como indica la profesora López Poza (1998:20), se observa una evolución en el ornato de las construcciones temporales destinadas a entradas reales o exequias: a las escenas narrativas que representan hechos memorables de la vida del personaje homenajeado se incorporan, a partir de la segunda mitad del s. XVI, composiciones emblemáticas y jeroglíficas. En la Relación de Báez de Sepúlveda, editada en 1572, aún denomina a estas representaciones «emblemas» o «empresas»; es posible que el término «jeroglífico» acabe por imponerse conforme nos acercamos a la centuria siguiente, probablemente a causa de la importante influencia que la *Hieroglyphica* de Valeriano ejerció en el género festivo. Un testimonio significativo en este sentido puede ser el del anónimo autor de la *Relación de las exequias...* [de] Felipe Quarto... [de] la Universidad de Oviedo (1666:103): «Pide el adorno del Túmulo, y de la Capilla muchos Emblemas, Empresas y Divisas, oy los llaman Jeroglíficos»; la cita procede de Víctor Infantes de Miguel (1983:1600). Éste y otro artículo del mismo autor (1987) siguen siendo referencias inexcusables para la aproximación a la dimensión literaria del jeroglífico hispano del Siglo de Oro.



Figura 8

sacan en fiestas y regozijos públicos, donde sería impropiedad no hablar con los que juzgan y miran; aunque sea dando a entender particular intento y usando de figuras y letras.

Una de las más precisas aproximaciones al jeroglífico festivo, ya bastante tardía, es la que nos ofrece Antonio Palomino, quien, tras definirlo brevemente

El jeroglífico, es una metáfora, que incluye algún concepto doctrinal mediante un símbolo, o instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico, y versión poética en idioma vulgar.

nos habla a continuación de su función más habitual:

De éstos se usa en funerales de héroes y grandes capitanes; y en coronaciones de príncipes, entradas de reina y otras funciones semejantes; y asimismo en fiestas solemnes del Santísimo y de la Purísima Concepción, canonizaciones de santos y otras festividades; en que se aplican figuras, y símbolos de la Escritura Sagrada y otros conceptos teológicos, arcanos y misteriosos (1715: lib. I, cap. VII, § XI, 159).

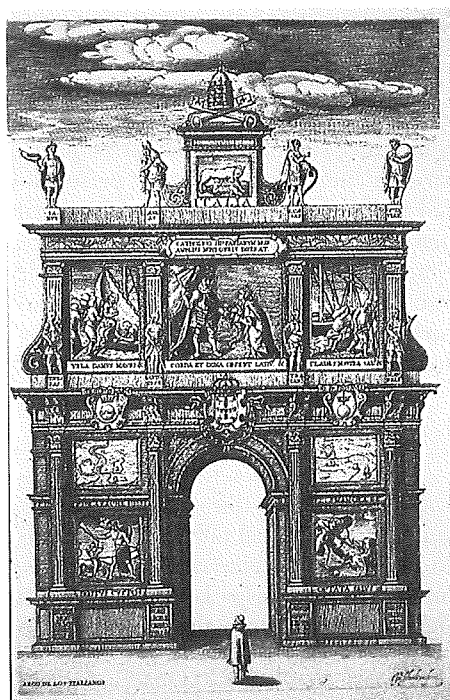


Figura 9

La sistemática indefinición conceptual del jeroglífico moderno se perpetúa en su vertiente festiva, aunque tal confusión afecta fundamentalmente a las formas, difícilmente discernibles de las de los emblemas librescos, y no a su medio y función. En los capítulos de las descripciones de honras y celebraciones dedicados a explicitar las bases por las que debían discurrir los certámenes convocados, si bien se defiende un rango de autonomía para el jeroglífico frente a su principal competidor, el emblema, ambas formas tienden a confundirse en la práctica (Rodríguez de la Flor 1989:60 y ss.).

Giuseppina Ledda (1994:581-86), aún reconociendo la dificultad existente a la hora de intentar definir de forma terminológica y genérica un concepto tan ambiguo como es el jeroglífico moderno, multiforme y contaminado de otras manifestaciones afines, ha detectado entre los aficionados al género declaraciones y procedimientos que testimonian un in-

tento de autodefinición e independencia. En esta línea, Mínguez Cornelles (1990; 1991; 1997) ha dedicado importantes esfuerzos a perfilar estas manifestaciones como una «familia emblemática peculiar», un auténtico género con personalidad propia que ha dado en denominar «jeroglífico festivo de carácter popular». Gracias a sus aportaciones, y a las de otros investigadores, estamos en disposición de poder trazar sus principales rasgos definitorios:

1) Contexto o medio de actuación.

Una de sus características más específicas resulta de su utilización en el ámbito de un ceremonial público o restringido, rasgo que los diferencia de empresas, emblemas, enigmas o laberintos, que, si bien ocasionalmente fueron utilizados como elemento complementario de arquitecturas, tuvieron en el libro su medio fundamental (Rodríguez de la Flor, 1989:60). Su éxito reside simultáneamente en la singular capacidad de atracción que ejercen estos símbolos gracias a la conjunción imagen-palabra, y en su eventual carácter de divertimento, factores que hacen del jeroglífico un componente inexcusable de las estructuras efímeras. Se llegó al extremo de considerar «desnudas», según un autor coetáneo, a aquellas arquitecturas que no los portaban (Mínguez Cornelles 1997:21).

2) Destinatarios.

Son manifestaciones dirigidas fundamentalmente a un público de carácter

popular y diseñadas por personas, por lo general, de mediana cultura,¹⁹ a partir muchas veces de los repertorios procedentes de la literatura emblemática «seria», cuyos contenidos se popularizan en función de sus potenciales destinatarios. El poder de atracción de estas imágenes resulta evidente: fueron los jeroglíficos, sin duda, los elementos festivos que acaparaban las mayores atenciones de los espectadores, superando incluso a la pintura gracias al singular reclamo que supone el enigma, y a su mayor capacidad de difusión, siendo descritos con todo lujo de detalles por los cronistas de fiestas; fue además un elemento de distracción por su capacidad de asombro (Escalera Pérez 1994:38). Todo ello los convierte, como veremos más adelante, en un inmejorable instrumento de adoctrinamiento y persuasión por parte de las clases dirigentes.

Como consecuencia de lo anterior, un rasgo complementario de estos símbolos es su facilidad de lectura. Destinados, como hemos dicho, a amplias capas de la población, su sentido había de resultar claro y comprensible, en contraste con la intencionada oscuridad de los ejemplos impresos. Si bien la profesora Ledda (1994:593) considera al jeroglífico como un medio visual ambiguo y contradictorio, que se mueve a medio camino entre el juego de ingenio o la ambición de un lenguaje esotérico, y la vocación comunicativo – propagandística,²⁰ la mayoría de los estudiosos inciden en el papel jugado por la imaginaria festiva a la hora de posibilitar la divulgación popular de la emblemática. El hombre barroco vivía inmerso en una cultura

¹⁹ Entre los autores documentados de estos repertorios contamos con clérigos, estudiantes, licenciados, nobles, juristas, capitanes, o personajes que configuran la intelectualidad local –poetas, doctores, catedráticos, teólogos, profesores– que son invitados por los promotores de la fiesta en general o de un adorno en particular –la ciudad, una parroquia, un caballero...–, para que diseñen motivos jeroglíficos alusivos al motivo del festejo. La importancia de la fiesta y su lugar de celebración determinan la calidad del autor de los jeroglíficos. Vid. Víctor Mínguez (1997:22).

²⁰ De igual modo, la profesora Ledda (1994:586) señaló que, al menos en parte, el jeroglífico moderno resulta más enigmático que el emblema a causa de lo elíptico de su representación plástica, la ausencia de figuras humanas, y el empleo de una letra alusiva y no descriptiva, adquiriendo un «aura» esotérica más acorde con sus antiguos precedentes, que los distingue de los géneros afines, específicamente del emblema. Esta observación parece contradictoria con la opinión generalizada de la inmediatez del mensaje simbólico contenido en la mayor parte de las manifestaciones del género.

impregnada de conceptismo y agudeza, fomentada de forma natural y cotidiana a través de «medios de masas» como el teatro, los sermones y, sobre todo, los símbolos festivos, que contribuyeron tanto o más que los libros de emblemas al fomento de la moda del enigma y la alegoría en todas las capas de la sociedad española: Julián Gállego (1984:86) llega a hablar de «universalización» de este lenguaje. No es de extrañar, por tanto, que incluso los iletrados accedieran al mensaje transmitido por unos jeroglíficos cuyos autores, además, trataban de vulgarizar con contenidos más populares y accesibles y formas más atractivas y sencillas, satisfaciendo de este modo el horizonte de expectativas de los destinatarios más mayoritarios.

Parece que la prioridad de su función pedagógica anula en gran medida el entretenimiento intelectual que supone el descifrar una clave enigmática. En un texto de Gerónimo Martínez de la Vega (1620:315) leemos:

Es tan clara, y manifiesta a todos la inteligencia d'estos Geroglyficos, que acusara sin duda en ellos la declaración que pongo, si no fuera forçosa, para acomodarme mejor a la estampa siguiendo el mismo orden que en los pasados.²¹

Además, la facilidad para asimilar sus mensajes resulta básica si se quieren evitar desviaciones o malas interpretaciones al ser imagen e instrumento del poder político y religioso. Así lo confirma Horozco cuando, volviendo al tipo de «empresas» utilizadas en celebraciones públicas (1589: I, 46 r.), comenta:

[...] debe acomodarse con la claridad, porque de otra manera no dará contento, ni ay ese lugar para detenerse en pensar qué querrá decir, y cuando se detuviesen es lo más cierto que pensarán lo peor.

Incluso en aquellas ocasiones en las que, como parte de las justas poéticas que servían de complemento a ciertas celebraciones, se desarrollan concursos de jeroglíficos, el ingenio literario de los participantes se dirigía a crear composiciones ingeniosas fácilmente asimilables, evitando cualquier tentación de hermetismo (Mínguez Cornelles 1997:46).

En relación con todo ello, se ha comentado el frecuente empleo de elementos fácilmente reconocibles, en muchos casos de uso cotidiano, en la *pictura* de aquellos símbolos, así como el carácter repetitivo de temas y composiciones dentro de un limitado repertorio de signos, insistiéndose en ocasiones en un motivo único a causa de su propósito común: canonización de un santo, cumpleaños de un rey, beatificación de un arzobispo... Es habitual la utilización de elementos «conductores» tal y como sucede en la emblemática «mística»: el monarca, el beato, la Virgen, o sus referentes heráldicos o metafóricos (Mínguez Cornelles 1997:29).²² También Escalera Pérez (1994:42) deduce, a partir de diversas referencias, que el soporte literario o declaración del jeroglífico jugó un importante papel en la comprensión definitiva del símbolo por parte de la población.

Tan sólo, señala Mínguez (1997:23), se ve dificultada su habitual lectura diáfana cuando sus autores pertenecen a alguna institución elitista que se cree en la pedante obligación de hacer alarde de su cultura, como la Universidad o la Compañía de Jesús, o las divisas de la nobleza, referidas a sentimientos galantes de quienes la exhiben por medio de pasajes extraídos de la mitología o la historia. Ledda (1994:593-94) ha observado que, incluso en estos casos, parece existir por parte de los autores un deseo

²¹ La referencia procede de Giuseppina Ledda (1994:591).

²² La profesora Ledda (1994:590-591) indica que en algunas ocasiones los estrictos condicionamientos a los que están sujetos los que elaboran los jeroglíficos —premura con que son realizados y las limitaciones impuestas por los diseñadores del programa— explica la confección de jeroglíficos en serie, con repetición de motivos y escasa originalidad.

de proponer programas cuyos símbolos poseyeran distintos niveles de dificultad interpretativa, satisfaciendo así las expectativas tanto de los receptores menos letrados, como de los destinatarios cultos o iniciados que encuentran placer en el descifrado de composiciones más herméticas. Incluso —seguimos con la profesora Ledda— se diseñaron de forma intencionada símbolos con distintos niveles de penetración y participación. De este modo, si bien el deleite visual que proporcionaban los jeroglíficos, e incluso la lectura superficial de su mensaje, se encuentran al alcance de todos, la penetración del concepto y del juego de erudición e ingenio que proponen, el hallazgo de sus fuentes y la reconstrucción de las conexiones entre significantes polisémicos y los posibles significados, son, sin embargo, territorio reservado a los más entendidos. Un expresivo testimonio de ello lo encontramos en el siguiente texto anónimo (1789):

Es inexplicable verdaderamente el gozo del concurso al ver la estraña figura de este Dios, y las de los demás... Todos sin exceptuar a alguno fueron llenos de júbilo. El hombre versado en la Historia de los Dioses se complació, viendo lo exacta y nimia propiedad, con que vistió el Gremio todos estos Personages, y el ignorante de ella no sólo se deleitó con la extravagancia, variedad, y primor de las vestiduras, sino que á la vista de los caracteres y atributos, que llevaban, y con la lectura de los versos, que se expresaban en la tarjeta de cada qual de los Dioses, pudo formar idea de todo con tal qual elevación, la suficiente para que su diversión no sólo fuese material y sensitiva.²³

3) Temática.

Los cada vez más abundantes estudios panorámicos de la fiesta barroca española han puesto de manifiesto la notable variedad de celebraciones susceptibles de la presencia de símbolos y alegorías como ornamento de arquitecturas estables o efímeras. Predominan

con claridad los asuntos religiosos, desde las fiestas por beatificaciones o canonizaciones, hasta las dedicadas a la Inmaculada Concepción, pasando por las celebraciones del *Corpus Christi* y otras fiestas ocasionales —consagraciones, rogativas, traslado de reliquias... También se recurre a elementos simbólicos con ocasión de celebraciones de la familia real —proclamaciones, recibimientos—, o para el ornato de iglesias y catafalcos en los funerales regios. No faltan conmemoraciones de acontecimientos importantes en el devenir histórico de ciertas ciudades.

Ha de señalarse que, frente a la seriedad didáctico-moral de la emblemática libresca, el jeroglífico se caracteriza por el frecuente recurso al componente lúdico, jocosos o trivial: el juego de palabras, el guiño o el chiste fácil, rayando en ocasiones en la irreverencia. Existen incluso jeroglíficos que se burlan del propio género festivo (Ledda 1994:592; Mínguez Cornelles 1997:24).

4) Fuentes.

Los estudiosos de la cultura simbólica festiva han observado que la amplia panoplia de fuentes literarias que fundamentan los emblemas librescos se ve reducida en los jeroglíficos a referentes bien integrados en la cultura popular: refranes, juegos de palabras, anécdotas históricas, propiedades de los animales, determinados símbolos metafóricos o alegorías asumidos por toda la población, etc. Ya dijimos que los autores de estas iconografías efímeras acuden con frecuencia en busca de inspiración a la emblemática libresca —a veces el emblema es copiado literalmente—, o, muy en especial, al tratado de Pierio Valeriano (Moreno Cuadro 1990; Mínguez Cornelles 1997:23; López Poza 1998:37), aunque no faltan ejemplos de la influencia que estos jeroglíficos, una vez

²³ El texto procede de Escalera Pérez (1994:43).

impresos en su correspondiente relación, ejercieron en importantes libros de emblemas.

Los tratadistas coetáneos, como Juan de Horozco y Covarrubias (1589: I, 13 v.), insisten en las *Sagradas Escrituras* como fuente casi inagotable de imágenes jeroglíficas:

«[...] quan llena esta la divina Escritura destas maravillosas figuras; unas que verdaderamente son Symbolos y Hieroglyphicos mostrados a la vista, otros en la doctrina, por las semejanzas; y otros en la ocasion que se toma de las historias mismas para inventarse, principalmente de las visiones de los Prophetas».

5) Finalidad.

Diversos investigadores (Rodríguez de la Flor 1989:60; Ledda 1994:593) entienden que la función primordial de los jeroglíficos festivos es la decorativa y lúdica, en contraste con la comunicativa de los emblemas contenidos en los libros. Frente a la intención de convencer, persuadir o enseñar de estos últimos, los creadores de programas iconográficos efímeros tratan de aproximarse al pueblo con unas más modestas representaciones que, «contaminadas con juegos de conceptismo barato e imaginiería vulgar», procuran ante todo admirar y divertir a sus espectadores. Pero no debemos olvidar el evidente carácter simultáneo de instrumento ideológico que juegan estos elementos, con una marcada vertiente pedagógica y aleccionadora.

La profesora Escalera Pérez (1994:38) indica que, ya sea mediante la exaltación de las virtudes y hechos gloriosos de soberanos, nuevos santos o insignes difuntos, ya sea mediante la difusión de determinados dogmas religiosos, el ornato festivo encierra contenidos simbólicos de cariz didáctico y propagandístico destinados esencialmente formar al pueblo en el respeto a la tradición, a la monarquía y a la iglesia triunfante postrentina.



44. Pedro de Villafraña y Malagón, Hieroglyph 31, Royal Essequies for Philip IV (Madrid).

Figura 10

El necesario sometimiento de los jeroglíficos al motivo y programa de la fiesta los convierte en instrumentos de apoyo persuasivo a unas ideas políticas, morales y sociales.

6) Rasgos formales.

Los jeroglíficos mantienen habitualmente el esquema triple del emblema, si bien el epigrama o *subscriptio* es sustituido por poema corto o tercetilla (Figura 10). En alguna ocasión, como se ha documentado en la emblemática festiva valenciana, nos encontramos con el diseño de jeroglíficos múltiples, compleja estructura emblemática que cobija otros símbolos menores o simples. Los textos disponibles resultan muy parcos a la hora de establecer los rasgos visuales comunes del género, insistiendo tan sólo en dos observancias con las que Gerónimo Martínez de la Vega (1620:97-98) advierte al curioso lector:

«[...] que así como conocera en ellas muchas faltas, por ser d'el autor que son, i el no nega-



Figura 11

llo; conozca por lo menos, i confiese, carecen, de dos muy grandes, en que pecan los más que vienen impresos, casi en todos los libros, que salen a la luz, así de fiestas de beatificaciones, como de otros acontecimientos; que son pintar en ella figuras humanas, i en la letra latina o española; i aun a veces en entreambas, nombrar lo que está pintado en el cuerpo d'el Geroglyfico, que es como dezillo dos i tres veces; cosa en que me admira (siendo tan notable vicio en esta materia) caygan tan generalmente todos en ella; i ya que alguno defienda, no es falta la primera en algun caso forçoso; no me negaran, lo es grande la segunda».²⁴

Ambos rasgos, ausencia de la figura humana en su integridad, sustituida por una visión parcializada de sus componentes más inmediatamente significati-

vos (Figura 11), y el rechazo de que la letra repita objetos representados y viceversa, resultan coincidentes con la preceptiva de las empresas. Lo mismo podemos decir de los diversos detalles icónicos diferenciadores que Giuseppina Ledda (1994:585-586), basándose en la sistemática observación de sus picturae, propuso para el jeroglífico festivo: en general —indica Ledda— se observa un número reducido de figuras, de apariencia esquemática, con una temática restringida —mitológica, zoológica, astrológica, objetos— en la que se encuentra excluida la figura humana —a excepción de los típicos brazos o manos «surgiendo» de nubes—,²⁵ y, en honor a la claridad, raramente organizan una escena con fondo, perspectiva o referentes espaciales; suele carecer de relieve plástico, y las figuras parecen «flotar» en el aire. La impresión de riqueza y adorno deriva más bien de las orlas vegetales de los óvalos que del dibujo, bastante elemental, del interior. Se deduce, en consecuencia, una asimilación visual con la empresa o divisa, al tiempo que trata de impedirse en lo posible la desviación de estos símbolos hacia el emblema. Así lo atestigua el anónimo autor que describe las honras fúnebres de Bárbara de Braganza en la catedral de Granada (1758:19):

Hemos hecho, y llamamos emblemas y no Geroglíficos porque éstos no admiten por figura al cuerpo humano, ni versos que desviarán el pensamiento; no así las Emblemas, que admiten uno y otro como se puede ver en Alciato.²⁶

²⁴ El texto procede de Giuseppina Ledda (1994:583) o Víctor Mínguez (1997:28).

²⁵ La negación de la figura humana en los jeroglíficos llega al extremo que expresa Francisco de la Torre y Sebil (1665:86), al afirmar:

La octava [norma común de jeroglíficos, emblemas y empresas es], que no admite figuras humanas [...] (exceptuando las Emblemas, que ampliamente las admiten, y algunas veces la Empresa, pero los Hieroglyphicos no, si solo brazo, o mano, o otra parte del cuerpo humano, que haga el caso forçosamente de lo que se quiere significar, si bien ay Autor que dize, puede admitirse figura humana, quando el caso es forçosissimo [...]).

Hemos tomado el texto de Pilar Pedraza (1982:64, nota 14).

²⁶ El texto procede de Reyes Escalera Pérez (1994:38-39).

Es por ello que el citado Martínez de la Vega, a la hora de representar a Tomás de Villanueva en los jeroglíficos (1620:98), prefiere recurrir a símbolos como el corazón (Figura 12), pues fue divisa del beato junto con la cruz y la saeta,

[...] i no pintalle, como algunos ya dando limosna a pobres, ya predicando, i muchos que le oyen; ya en la cama espirando, i muchos Angeles, &c. que parecen más tablillas de milagros, que otra cosa.²⁷

Estos últimos —las «tablillas de milagros»—, jeroglíficos que describen diversos asuntos de la vida de un santo o personaje destacado, se inscriben dentro del bloque que Mínguez (1997:77) denomina «jeroglíficos narrativos». Se trata de imágenes destinadas a acompañar visual y metafóricamente el discurso de una narración, y adquieren su sentido conjuntamente, pues es habitual que marquen una progresión; aquí el «elemento-conductor» ya mencionado cobra especial importancia, pues es el vínculo que unifica y facilita la lectura de la serie. Su propio carácter propicia la aparición reiterada de la figura humana en diversas acciones y situaciones, si bien resultan excepcionales en el corpus de los jeroglíficos simbólicos que han llegado hasta nosotros.

Con esto podemos concluir que las imágenes de los símbolos efímeros pueden llegar a desplegar una variedad icónica equivalente a la de los emblemas librescos —resulta posible encontrar representaciones expositivas, narrativas, alegóricas, heráldicas o incluso propiamente «jeroglíficas», noción sobre la que más adelante volveremos—, si bien dentro de unas coordenadas habitualmente más próximas a la empresa que al emblema.

Nos resta aún la cuestión de las unidades emblemáticas implantadas en las arquitecturas estables —pinturas murales, azulejos o relieves—, fundamentalmente



Figura 12

edificios religiosos en el caso hispano: iglesias, ermitas o dependencias conventuales. Parece aceptarse tácitamente la denominación de «jeroglíficos» cuando presentan una temática «sacra», como manifestación simbólica de carácter religioso o doctrinal inspirada en textos procedentes de las *Sagradas Escrituras*, de la *Vida de los Santos* o de las letanías marianas en el caso de los atributos simbólicos de la Inmaculada Concepción, acompañados de un lema frecuentemente bíblico. Así parece confirmarlo Nicolás de la Iglesia en el prólogo de sus *Flores de Miraflores* (1659):

Pareciómeme sería bien recebido mi cornado, si yo, con el mismo afecto, y desseo, hiziesse algun servicio, en honra deste gloriosissimo Mysterio [de la Inmaculada Concepción de la Virgen] ; y assi, resolví cercar la Capilla de Geroglyficos sagrados, sacados de la sagrada Escritura, y de los Santos, los quales descubran: unos en sombra verdadera; y otros, en clara verdad, la claridad deste verdaderissimo Mysterio.

²⁷ El texto procede de Giuseppina Ledda (1994:583) o Víctor Mínguez (1997:28-29).

Si bien el autor grabó los jeroglíficos en la citada obra antes de que fueran pintados en la Capilla de la Virgen de la burgalesa Cartuja, como se ha puesto de manifiesto en un reciente estudio sobre este programa (Andrés González, en prensa).

III. LOS CUADROS «JEROGLÍFICOS».

Julián Gállego (1984:30-31), en un pasaje a propósito de unos célebres cuadros de Juan de Valdés Leal conservados en el Hospital de la Caridad de Sevilla, conocidos como las «Postrimerías», indica que recibieron de igual modo, según una cita de Palomino (1724: n° 183, 442), la denominación de «jeroglíficos del Tiempo y de la Muerte».²⁸ Añade Gállego que tal calificativo no es exclusivo de ambos lienzos, sino que puede aplicarse a un subgénero de la pintura barroca hispana, muy limitado en sus manifestaciones —apenas media docena de pinturas—, en el que pueden incluirse también algunas obras de Antonio de Pereda. Se trata de complejas representaciones, auténticos «emblemas pintados» en opinión de Gállego, repletas de elementos significantes y atributos estrechamente vinculados a la cultura simbólica libresca del momento (Gállego 1984:168-171; Pérez Lozano 1990:345-348).

No es ocasión aquí de profundizar en sus ricos programas simbólicos, por lo demás bien estudiados y conocidos (Brown 1985:179-207; Bialostocki 1973: 203-204); pretendemos únicamente alcanzar algunos de sus rasgos comunes. Normalmente estas obras han sido catalogadas como bodegones, dentro de una variante, denominada *Vanitas*, en la cual, según Pérez Sánchez (1992:56), sirviéndose el pintor de recursos característicos del lenguaje de los teólogos y de los tópicos del ascetismo de los predicadores, se busca representar «la vanidad de las glorias del mundo y la caducidad de la belleza, la ri-

queza y el poder, sujetos todos al inexorable dominio del tiempo y de la muerte». Las citadas obras sevillanas de Valdés Leal pueden aproximarse, en efecto, al jeroglífico «emblemático» gracias a la presencia de motes en su espacio pictórico que dan título a los lienzos: *In ictu oculi* —«En un abrir y cerrar de ojos»—, muestra a un esqueleto que, portando un ataúd, sudario y guadaña, apaga la luz de un cirio mientras se alza amenazante ante una multitud de objetos significantes —joyas, armas, libros atributos eclesiásticos y monárquicos, instrumentos científicos...; y *Finis gloriae mundi* (Figura 13), en cuya composición, suspendido sobre un osario en el que se distinguen perfectamente los cadáveres de un obispo y un caballero en descomposición, aparece el brazo llagado de Cristo sujetando una balanza con los platillos cargados de símbolos parlantes de vicios y virtudes. Este último fragmento del cuadro, que a su vez contiene su propia letra —«Ni más ni menos»—, sí conforma un auténtico jeroglífico, habiéndose puesto de manifiesto varias veces su relación iconográfica y significativa con empresas de Francisco de Villava y Baños de Velasco. Parece suficientemente probada la inspiración de estas singulares visiones en distintos pasajes del *Discurso de la verdad*, obra de Miguel Mañara Vicentelo, el célebre y casi legendario aristócrata y hermano mayor de la Hermandad de la Caridad.

El resto de los cuadros que, en opinión de Gállego, comparten con los anteriores la condición de jeroglíficos, son más bien aparatosas representaciones alegóricas en la línea del *In ictu oculi*: diversos personajes reales, sacros o ficticios nos presentan abigarrados bodegones, realizados con minucioso detenimiento, y repletos de alusiones a efímeras grandezas y dignidades. Entre ellos se encuentran

²⁸ Palomino nos cuenta que Valdés llevó a cabo igualmente, en 1671, las arquitecturas efímeras con que Sevilla celebró la canonización de San Fernando, diseñando asimismo sus «ornatos, historias, y jeroglíficos» (1724: n° 183, 443). En el Libro II de Cabildos del Hospital se denomina a los lienzos *Jeroglíficos* [sic] de *mas. Postrimerías*.

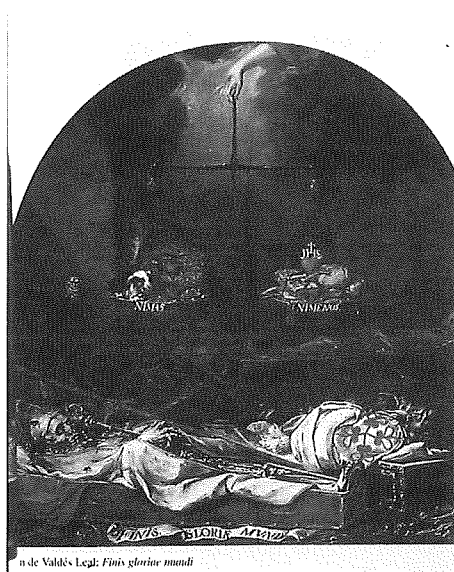


Figura 13

otras dos obras de Valdés Leal —el *Jeroglífico de la Vanidad* (Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, EE. UU.), y el *Jeroglífico del Arrepentimiento* (City of York Art Gallery, Inglaterra) en el que aparece retratado el propio Mañara—, lienzos de Antonio de Pereda como el Niño Jesús y la vanidad del mundo (iglesia de Arc-Senans, Francia) y la *Vanitas* (Kunsthistorisches Museum, Viena), y un último ejemplo, el magnífico *Sueño del Caballero* (Academia de San Fernando, Madrid), atribuido sucesivamente a Pereda y a Francisco de Palacios. En esta última composición, aprovechando el sueño de un elegante personaje sentado ante otro desbordante bodegón desplegado sobre una mesa, un ángel se materializa y muestra una filacteria en la que volvemos a encontrar una letra latina: *Aeternae pun- git* [representación de un arco con su flecha] *Cito volat et occidit*. —«Hiere eternamente [...] Rápido vuela y cae»— (Sebastián López 1985:96-100). Tal vez la denominación de «jeroglífico» para toda esta serie, no aclarada explícitamente por

Gállego, responda a la evidencia de la carga significativa de los abundantes objetos reproducidos, y a la facilidad de la lectura tanto individualizada como conjunta de sus avisos.

IV. LA IMAGEN JEROGLÍFICA EN LOS LIBROS DE EMBLEMAS.

No hemos encontrado entre los textos de los ss. XVI y XVII una auténtica teoría de la «imagen jeroglífica» aplicable a los libros de emblemas. La preceptiva coetánea, si bien reconoce su existencia,²⁹ no prestó mayor atención a esta cuestión, si exceptuamos la tan reiterada cláusula —dirigida fundamentalmente al símbolo festivo— de que en el cuerpo de los jeroglíficos no debe aparecer la figura humana. Por tanto, la consideración de la existencia de ciertas *picturae* en las recopilaciones de emblemas y empresas con una especial disposición «antinatural» de los motivos, ensamblaje aleatorio de imágenes y palabras con inevitables referencias al mundo onírico, que resultará habitual en otros ámbitos icónicos coetáneos —símbolos alquímicos, imágenes mnemotécnicas—, y que siglos más tarde constituirá la esencia del movimiento surrealista, es algo bastante reciente. Peter M. Daly (1979:79 y ss.), por ejemplo, establece que, desde un punto de vista formal, los ilustradores de tratados emblemáticos emplearon diferentes sistemas de representación de los motivos: topológico —forma natural en la que las figuras aparecen, por ejemplo, en los bestiarios—, alegórico —recurso a las personificaciones—, o jeroglífico, entendiendo por tal la combinación extraña o inorgánica de motivos individuales con el fin de representar una noción de índole general.

No se trata, por tanto, de la simple proyección iconográfica de imágenes

²⁹ El padre Menestrier (1684:33-34) propuso tres tipos de motivos susceptibles de formar parte de la imagen emblemática: las figuras naturales, las poéticas —o alegóricas—, y las simbólicas, «símbolos o jeroglíficos de ciertas cosas, como el Caduceo de Mercurio, los Cuernos de la Abundancia, etc.», sin profundizar más allá. Emanuele Tesauro (Sequeyros 1714: II, 266-67) denominó a este tipo de figuras «quiméricas».

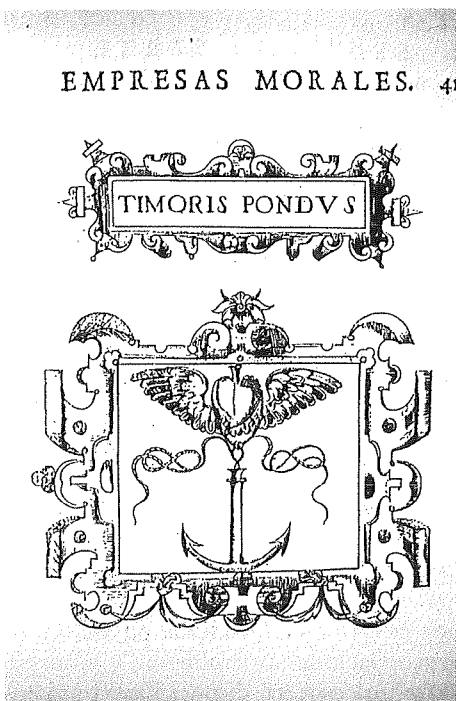


Figura 14

contenidas en los tratados de Horapolo o Valeriano en los libros de emblemas: hablamos de un peculiar sistema de construcción de la *pictura*. Ya en un trabajo anterior ensayamos una definición de imagen jeroglífica emblemática: son aquellas ilustraciones artificiosas en las que se combinan o yuxtaponen de forma irreal elementos que no podrían hacerlo por su propia naturaleza o función; factores que suelen contribuir a esta artificialidad son la sensible desproporción entre los motivos representados, o su «suspensión» injustificada en el campo de representación. Dentro de este ámbito distinguíamos entre jeroglíficas pasivas —aquellas en las que los elementos reproducidos de forma inorgánica se organizan o distribuyen en el espacio representativo sin relacionarse mediante acción o movimiento alguno, siendo la proximidad su única vinculación— o activas —en las que una parte o la totalidad de los motivos indicados se interrelacionan por efecto o movimiento, o desarrollan

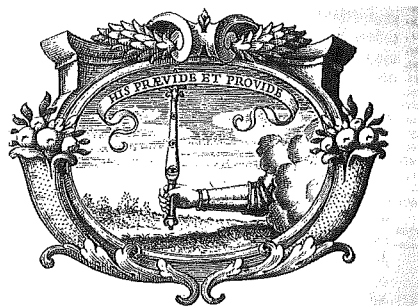


Figura 15

alguna acción común—. En las jeroglíficas pasivas los elementos pueden distribuirse de forma simétrica, a veces en torno a uno de ellos que actúa como eje axial, conforme a los modelos vistos en el *Sueño de Polifilo*; también puede aparecer un cordel o cinta que enlaza las distintas figuras (Figura 14), o un «brazo flotante» que las empuña (Figura 15), como recurso para proporcionar cierta «verosimilitud» a la composición.

Cabría pensar que los emblematistas recurrieron con cierta frecuencia a estas visiones singulares y enigmáticas incitados por su capacidad, inherente a todo lo extraño, de atraer visualmente y estimular la curiosidad del lector. Sin olvidar esta posibilidad —que parece especialmente evidente en la emblemática efímera—, también es cierto que los sistemas compositivos jeroglíficos son el recurso habitual cuando, para alcanzar un determinado significado, se requiere el concurso icónico de dos o más figuras de naturaleza o dimensiones muy contrastadas. Igual que sucedía con los «elementos flotantes» de Horapolo, parece probable que la imagen jeroglífica sea en mayor medida la resolución de un problema representacional que un reclamo visual y/o intelectual.

Examinando las ilustraciones de los libros de emblemas españoles, hemos detectado que las imágenes de las empresas o divisas parecen a priori más propicias para las composiciones «jeroglíficas» que las de los emblemas, por definición más naturalistas y narrativas

—tendencia que no excluye necesariamente la existencia de «emblemas jeroglíficos» (Figura 16)—. Esta circunstancia, unida a la ya descrita en el caso de los jeroglíficos festivos, nos permite afirmar, en consecuencia, que el jeroglífico toma prestada de su vecina la empresa o divisa su propia teoría de la imagen.

Tal afinidad entre el cuerpo de la empresa y el del jeroglífico parece establecer unas fuentes gráficas comunes para ambos: la heráldica, la numismática o la medallística.³⁰ En efecto, la disposición de las figuras en el campo del blasón o en el reverso de las medallas coincide con la pretendida composición jeroglífica. Emmanuel Tesauro, disertando sobre la empresa (Sequeyros II, 225-226), establece consideraciones interesantes para nuestro propósito. Incide, en primer lugar, en la conveniencia de que no existan en el campo de representación elementos de contexto que distraigan la atención de la figura principal:

Al modo que en la Empresa la figura única es mas perfecta; assí contenida por sí sola, no quiere compañía ninguna de afectados ornamentos. Aquel *Cielo*, aquellos *ayres*, aquellos *Payses*, que el vulgo pinta en las *Empressas*; todos son despropósitos en lo natural, y diversiones del entendimiento: las Armas de las Familias, y las *Empressas*, son una misma cosa, sino que aquella es gentilésca, y esta es propia. Entrambos son *cuerpos simbólicos*, entrambos *Symbolos Heroicos*, entrambos son *divisas* representadas en el Escudo. Por esta razón, como sería necedad el pintar un País para acompañar el Águila en las *Armas*, *Repostereros*, ò en las *Vanderas*, ò en la *Moneda* del Emperador: de la misma suerte sería necedad pintarlo en las *Empressas*. Aquel espacio del Escudo llamado por el vulgo CAMPO: por los Arquitectos antiguos, *Tympano*, ò *Disco*; no quiere ser ayre, sino el color natural del Escudo, el qual antiguamente era blanco [...].

A continuación, recomienda de igual modo que la figura o figuras aparezcan suspendidas en el vacío de la *pictura*, como si se tratara de un arma «fixada en



Figura 16

el escudo», o un motivo en el reverso de una medalla:

Ni te dexes persuadir de aquella razón sin razón, que los cuerpos de las *Empressas* deban ponerse en lugar sólido, y no quedarse en el ayre, como milagrosamente suspensos: porque lo mismo se debería decir de las *Armas gentileschas*, las cuales explican en el *Escudo*, en la *Cota de malla*, en las *Insignias*, en sus *Monedas*, y en los *Sellos*: en suma, la *Empresa* no es otra cosa, que una *Imagen*, no puesta en la tierra, pero sacada, y fixada en el *Escudo*; como lo hicieron los antiguos Héroes en sus *Empressas*, y los Emperadores en los reversos de las *Medallas*. No ignorò esta observación el Rey Luis, que en el *Escudo*, y la *Cota de malla* llevaba el *Javalí* llano (sin aquesta sobra de ornamentos) sobre el simple color celeste, proprio de la Francia.

La proximidad visual entre empresa y jeroglífico será puesta en evidencia por Tesauro al hablar en otro lugar (Sequeyros II, 293-294) de los reversos de las medallas. Establece aquí que sus diferencias no residen en la forma, sino en la mayor o menor agudeza o dificultad de interpretación:

El *Symbolo* [de las medallas o monedas] se llama el REVÉS, porque se imprime de la otra parte, y se explica con algún cuerpo simbólico, declarado con un breve mote, à modo de las *Empressas*, pero más fácil, y más claro [...] De estos reversos algunos son menos ingeniosos, porque se arriman al simple *Jeroglífico*: otros son más ingeniosos, porque se arriman à la *Empresa*, con alguna alusión más aguda.³¹

³⁰ Sobre las evidentes conexiones entre los jeroglíficos de las monedas recogidas en los tratados numismáticos ilustrados de los ss. XVI y XVII y las *picturae* emblemáticas vid. los trabajos de Rafael Lamarca Ruiz de Eguilaz (1992; 1994).

Por último, además de «suspendidas», las figuras pueden también yuxtaponerse, superponerse o enlazarse en el aire conforme ya veíamos en algunos grabados de la *Hieroglyphica* de Horapolo. Tesouro (Sequeyros II, 302), hablando ya específicamente del jeroglífico, justifica estas composiciones tomando como precedente inmediato las auténticas inscripciones egipcias:

También nace el Geroglífico, que llena un periodo con figuras seguidamente esculpidas la una debaxo de la otra, como lo estilaron aquellos Sabios de Egipto en los pyrámidas: y así puedes pintar dos alas de Águila, más abaxo la saeta, y el arco de Cazador: y más abaxo una cabeza de Perro en acto de ladrar: y por último un peñasco, haciendo este sentido: *Dum Aquila Venatorem attollit; canis allatrat rupes*.

Podemos concluir de estas observaciones que la imagen jeroglífica, tal y como aparece en las ilustraciones de emblemas y empresas, es un recurso representativo especialmente útil para la articulación de elementos significantes de distinta índole, cuya justificación teórica parte de unas directrices procedentes fundamentalmente de la preceptiva de las empresas, y que hace acto de aparición en las distintas variantes de la familia emblemática: las divisas, los propios jeroglíficos festivos y, con menos frecuencia, los emblemas. Aparentemente más enraizadas en la tradición heráldica y numismática que en las concreciones visuales del jeroglífico humanista, esta estructura representativa alcanzó un notable éxito y difusión en la literatura simbólica moderna, muy probablemente gracias al poder de seducción que le otorga su apariencia sorprendente y enigmática.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés González, Patricia (en prensa). «Los emblemas marianos de la capilla de la Virgen en la cartuja de Burgos: el modelo pintado y su repercusión iconográfica», comunicación presentada en el *III Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli*, Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán, en Zamora (México), marzo de 2001.
- Anónimo (s. a.). *Descripción de las exequias reales, que por la Serenísima Señora doña María Bárbara de Portugal, reyna de España, hizo la Santa Iglesia Cathedral Apostólica y Metropolitana de Granada*, s. l.
- Anónimo (1789). *Magnífico espectáculo del entendimiento, y de los ojos en la Comprarsa célebre, que el honrado Gremio de Cordoneros de la Ciudad de Málaga executó en el día 25 de Mayo de 1789*, Málaga, Herederos de D. Francisco Martínez.
- Anónimo (1666). *Relación de las exequias... [de] Felipe Quarto... [de] la Vniversidad de Oviedo*, Madrid: Pablo de Val.
- Balavoine, Claudie (1986). «Le modèle hiéroglyphique a la Renaissance», en *Le modèle a la Renaissance*, París: Librairie philosophique J. Vrin, pp. 209-225.
- Bialostocki, Jan (1973). *Estilo e iconografia. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona: Barral Editores.
- Boas, George (introd. y trad.) (1993). *The Hieroglyphics of Horapollon*, Princeton: Princeton University Press.
- Bouzy, Christian (1992). «El Tesoro de la Lengua Castellana o Española, Sebastián de Covarrubias en el laberinto emblemático de la definición», *Criticón*, 54, pp. 127-144.
- Bouzy, Christian (1997). «Regards sur les Hiéroglyphiques: Horapollon dans le Tesoro de la Lengua de Sebastián de Covarrubias», *Regards sur le passé dans l'Europe des XVIIe-XVIIIe siècles*, Actas del Coloquio desarrollado en Nancy, diciembre de 1995, Bern, Lang, pp. 13-27.

³¹ R. Wittkower (1987:120) expresa su seguridad de que la medalla renacentista fue un importante vehículo para la comunicación de pictogramas esotéricos: las medallas conmemoran las cualidades de grandes hombres, pero, dirigidas a un pequeño círculo de eruditos, se expresan mediante símbolos que permanecen oscuros para el público en general, como el famoso ojo alado del reverso de la medalla que Mateo de' Pasti realizó para Alberti, o diversas creaciones de Pisanello. Por otra parte, los reversos de las medallas recibirán habitualmente el nombre de «jeroglíficos»: recordemos el título del libro de Claudio González Zúñiga *-Diccionario de los geroglíficos que contienen las medallas antiguas romanas-*. En este mismo sentido Francisco J. García Pérez (2000:447) indica que, a partir de la segunda mitad del s. XVIII, las representaciones de medallas y monedas se difunden como nuevo motivo emblemático asociado a las estructuras efímeras.

- Brown, Jonathan (1985). «Jeroglíficos de muerte y salvación: La decoración de la iglesia de la Hermandad de la Caridad en Sevilla», en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid: Alianza Forma, pp. 179-207.
- Brunon, Claude-Françoise (1982). «Signe, figure, langage: Les Hieroglyphica d'Horapollon», en *L'Embleme a la Renaissance*, París: Société Française des Seiziémistes, pp. 29-47.
- Calvesi, Maurizio (1988). «Il mito dell'Egitto nel Rinascimento. Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna», en *Art e Dossier*, Florencia: Giunti.
- Canosa Hermida, Begoña (2000). «Notas sobre la preceptiva del género emblemático en los libros de emblemas españoles», en Sagrario López Poza (ed.), *Estudios sobre Literatura Emblemática Española. Trabajos del grupo de investigación Literatura emblemática hispánica* (Universidade da Coruña), A Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 31-63.
- Costa De Beauregard, Raphaele (1981). «Le hieroglyphe et le mythe des origines de la culture au XVI e siecle», en *Emblemes et devises au temps de la Renaissance*, París: Jean Touzot, pp. 91-101.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Luis Sánchez. La cita procede de la edición de Madrid: Turner, 1984.
- Daly, Peter M. (1979). *Emblem Theory. Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre*, Wolfenbütteler Forschungen, vol. 9, Mendeln / Liechtenstein, KTO Press.
- De La Iglesia, Nicolás (1659). *Flores de Miraflores, hieroglíficos 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.
- De La Torre Y Sebil, Francisco (1665). *Luzes de la Aurora, días del sol, en fiestas de la que es sol de los días, y Aurora de las Luces, María Santísima*, Valencia: Gerónimo Villagrasa.
- Dieckmann, Liselotte (1957). «Renaissance Hieroglyphics», *Comparative Literature*, Volume IX, nº 4, pp. 308-321.
- Escalera Pérez, Dolores Reyes (1994). *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta alto-andaluza. Siglos XVII y XVIII*, Málaga: Universidad de Málaga/ Junta de Andalucía.
- Gardiner, Alan (1982). *Egyptian Grammar. Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, Oxford: Griffith Institute/Ashmolean Museum.
- Gállego, Julián (1984). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Col. Ensayos Arte, Madrid: Cátedra.
- García Arranz, J. Julio (1996). Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII, Badajoz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- García Pérez, Francisco J. (2000). «Estructura literaria y arte en las relaciones festivas hispánicas del siglo XVIII», en Margarita Torrión (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, pp. 441-452.
- Giehlow, Karl (1915). «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenforte Kaiser Maximilian I», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXII, pp. 1-232.
- Gómez De Liaño, Ignacio (1986). *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid: Siruela, dos tomos.
- González De Zárate, Jesús M^a (1989). «La herencia simbólica de los Hieroglyphica en las Emblemas Morales de Juan de Horozco», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* XXXVIII, pp. 55-71.
- González De Zárate, Jesús M^a (ed.) (1991). *Horapolo: Hieroglyphica*, Madrid: Akal.
- González Zúñiga, Claudio (1854). *Diccionario de los geroglíficos que contienen las medallas antiguas romanas*, Pontevedra: Tipografía de José Vilas.
- Horapolo. Ver González De Zárate (ed.) (1991).
- Horozco Y Covarrubias, Juan de (1589). *Emblemas morales*, Segovia: Juan de la Cuesta.
- Infantes de Miguel, Víctor (1983). «Calderón y la literatura jeroglífica», en L. García Lorenzo (ed.), *Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro», Anejos de la revista Segismundo*, 6, Madrid: CSIC, tomo III, pp. 1593-1602.
- Infantes De Miguel, Víctor (1987). «Literatura e iconografía macabra en la España de los Siglos de Oro. Los jeroglíficos de la muerte», *Arte funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, vol. I, pp. 105-112.

- Iversen, Erik (1961). *The Myth of Egypt and its Hieroglyphics in European Tradition*, Copenhagen.
- Junius, Hadrianus (1569). *Emblemata*, Amberes, C. Plantino.
- Lamarca Ruiz De Eguílaz, Rafael (1992). «El pago de la traición de Judas: Entre el mito y la Antigüedad romana», *Norba-Arte*, n° XII, pp. 121-132.
- Lamarca Ruiz De Eguílaz, Rafael (1994). «Acerca de la importancia del mito en la literatura emblemática: Jano, una iconografía al servicio del poder», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° 25, pp. 33-55.
- Ledda, Giuseppina, «Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta religiosa barroca», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 581-597.
- López Poza, Sagrario y Canosa Hermida, Begoña (eds.) (1998). *Jorge Báez de Sepúlveda: Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la magestad de la reyna nuestra señora doña Anna de Austria, en su felicissimo casamiento que en la dicha ciudad se celebró*, Madrid: Fundación Don Juan de Borbón.
- Martínez De La Vega, Gerónimo (1620). *Sole-nes i grandiosas Fiestas, que la noble, i leal Ciudad de Valencia a echo por la Beatificacion de su Santo Pastor, i Padre D. Tomás de Villanueva*, Valencia: Felipe Mey.
- Menestrier, Claude-François (1684). *L'Art des emblemes ou s'enseigne la morale*, París: R. J. B. de la Caille.
- Miedema, Hessel (1968). «The Term 'Emblema' in Alciati», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31, pp. 234-250.
- Mínguez Cornelles, Víctor (1990). «Reflexiones sobre emblemática festiva: Jeroglíficos valencianos por la beatificación de Tomás de Villanueva en 1619», *Lecturas de Historia del Arte* II, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, pp. 332-337.
- Mínguez Cornelles, Víctor (1991). «Un género emblemático: el jeroglífico barroco festivo. A propósito de unas series valencianas», *Goya* 222, pp. 331-38.
- Mínguez Cornelles, Víctor (1997). *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*, Col. Arxius i documents, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim-IVEL.
- Moreno Cuadro, Fernando (1990). «Aproximación a la influencia de Piero Valeriano en el Barroco efímero», *Lecturas de Historia del Arte*, II, pp. 323-331.
- Palomino de Castro Y Velasco, Antonio (1715). *El museo pictórico y escala óptica. Tomo I. Theórica de la pintura*. La paginación procede de la edición de Madrid: Aguilar, 1988.
- Palomino de Castro Y Velasco, Antonio (1724). *El museo pictórico y escala óptica. Tomo III. El parnaso español pintoresco laureado*. La paginación procede de la edición de Madrid: Aguilar, 1988.
- Pedraza, Pilar (1982). *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- Pedraza, Pilar (1983). «Los jeroglíficos del patio de la Universidad de Salamanca y la *Hypnerotomachia Poliphili*», *Traza y Baza* 8, pp. 36-57.
- Pedraza, Pilar (ed. y trad.) (1999). *Francesco Colonna: Sueño de Polifilo*, Barcelona: El Acantilado.
- Pérez Lozano, Manuel (1990). «La emblemática andaluza. Las «empresas» de Villava en la obra de Valdés Leal», en *Lecturas de Historia del Arte*, II, Vitoria,
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1992). *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid: Cátedra.
- Porqueras Mayo, A. (ed.) (1958). *Luis Alfonso de Carvalho: Cisne de Apolo*, II, Madrid: CSIC.
- Pozzi, Giovanni (1982). «Les hiéroglyphes de l'*Hypnerotomachia Poliphili*», en *L'Embleme a la Renaissance*, París: Société Française des Seiziémistes, pp. 15-27.
- Praz, Mario (1989). «Emblema, empresa, epigrama, concepto», en *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid: Siruela, pp. 15-66.
- Rodríguez De La Flor, Fernando (1989). «Barroco efímero y efímera literatura», en *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca: Junta de Castilla y León, pp. 57-77.
- Russell, Daniel (1986). «Emblems and Hieroglyphics: some Observations on the Beginnings and the Nature of Emblematic Forms», *Emblematica*, vol. 1, N° 2, pp. 227-43.
- Saunders, Alison (1988). *The Sixteenth-Century French Emblem Book. A Decorative and Useful Genre*, Genève: Droz.
- Sebastián López, Santiago (1985). *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid: Alianza.

Sbordone, Francesco (1940). *Hori Apollinis Hieroglyphica*, Nápoles.

Sequeyros, Fr. Miguel de (1714). *Anteojos de larga vista, o idea de la agudeza, e ingeniosa locución*, Madrid: Antonio Marín, 2 tomos. Es la traducción castellana de *Il Cannocchiale Aristotelico* de Enmanuele Tesauro.

Tesauro, Enmanuele. Ver Sequeyros.

Valeriano Bolzano, Pierio (1625). *I Ieroglifici overo Commentarii delle occulte significationi de gl'Egittij, Venetia*, Gio. Battista Combi. Primera edición latina: *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis*, Basileae: 1556.

Vanuxem, M. J. (1971). «Les hiéroglyphes et les divises aux XVI et XVII siècles», *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, París, pp. 244-245.

Volkman, Ludwig (1923). *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, K. H. Hiersemann.

Waissbein, Daniel (ed.) (1994). *Thomas Browne: Sobre errores vulgares o Pseudodoxia Epidemica*, Madrid: Siruela.

Wind, Edgar (1998). «Pan y Proteo», en *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid: Alianza, pp. 185-209.

Wittkower, Rudolf (1987). «Hieroglyphics in the Early Renaissance», en *Allegory and the Migration of Symbols*, New York: Thames and Hudson, pp. 114-128.

FIGURAS

Figura 1 Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499. Imagen jeroglífica.

Figura 2 Friso de templo romano procedente de San Lorenzo Extramuros. Ilustración basada en el *Thesaurus Hieroglyphicorum* de Herwarth, c. 1607.

Figura 3 Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499. Imagen jeroglífica.

Figura 4 Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499. Imagen jeroglífica.

Figura 5 Horapolo, *Hieroglyphica*, París, 1574. Jeroglífico.

Figura 6 Alberto Durero, c. 1514. Diseño de imágenes jeroglíficas para el tratado de Horapolo.

Figura 7 Horapolo, *Hieroglyphica*, París, 1574. Jeroglífico.

Figura 8 Juan de Noort (atrib.), Vista de la iglesia de San Jerónimo en las Reales Exequias de Isabel de Borbón, 1645.

Figura 9 Juan Schorquens, Arco de los Italianos en Lisboa (con ocasión del viaje de Felipe III al Reino de Portugal), 1619.

Figura 10 Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las Honras que se hicieron a la Catholica Magd. de D. Phelippe quarto*, Madrid, 1666. Jeroglífico.

Figura 11 J. Martínez de la Vega, *Solenes i grandiosas Fiestas, que la [...] Ciudad de Valencia a echo por la Beatificacion de [...] D. Tomás de Villanueva*, Valencia, 1620. Jeroglífico.

Figura 12 J. Martínez de la Vega, *Solenes i grandiosas Fiestas, que la [...] Ciudad de Valencia a echo por la Beatificacion de [...] D. Tomás de Villanueva*, Valencia, 1620. Jeroglífico.

Figura 13 Juan Valdés Leal, *Finis gloriae mundi*, 1672. Sevilla, Hospital de la Caridad.

Figura 14 Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680. Empresa.

Figura 15 Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe Político Christiano*, Monaco - Milán, 1640/1642. Empresa.

Figura 16 Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610. Emblema.

LA EMBLEMÁTICA Y EL PATRIMONIO ARTÍSTICO:
PROPUESTA PARA LA RESTAURACIÓN DE LAS ALEGORÍAS
ESCULTÓRICAS DE LA BASÍLICA DE LA VIRGEN DE
LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA¹

Rafael García Mahiques
Universitat de València

La actual Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia surge en el medio urbano de Valencia en el Siglo XVII. Este templo fue creado para acoger una imagen cuya devoción había ido definiéndose desde el siglo XV, adquiriendo unas proporciones muy significativas desde mediados del siglo XVI cuando fue expuesta para el culto público, primero en su capilla del antiguo Hospital, y luego en otro espacio que aprovechaba, por el exterior, uno de los huecos entre las capillas absidales de la catedral. El fervor hacia esta imagen, de origen humilde, surgida para acompañar los féretros de los miembros de una cofradía encargada de cuidar de los locos y los desahuciados de la sociedad, y asimismo de enterrar los restos mortales de los ajusticiados, llegó a cautivar a los valencianos, sin distinción de estamentos sociales. La visita del Rey Felipe IV a Valencia en 1632, y la atribución a la intervención milagrosa de la Virgen de los Desamparados de las victorias en las batallas de Fuenterrabía y Tortosa, constituyó el primer impulso para la construcción de la nueva Capilla. Más tarde será el Virrey, el conde de Oropesa, quien sanará de la peste de 1647 por in-

tercesión de la Virgen de los Desamparados. Al cabo de un lento proceso de gestación, la primera piedra del nuevo templo fue colocada por el arzobispo fr. Pedro de Urbina en 1652, y la edificación se inició con planos de Diego Martínez Ponce de Urrana. La imagen será entronizada el 15 de mayo de 1667.

A partir de ese momento, esta capilla no dejará de soportar intervenciones en orden a aumentar su esplendor y dignidad, producto también del cambio de gustos artísticos que se fueron sucediendo a lo largo de las centurias siguientes.² En cada etapa reformadora, se dan cita los arquitectos y artistas más destacados de la Valencia del momento. Tras la conclusión del camarín a fines de siglo, la primera de estas intervenciones en el interior fue, a comienzos del siglo XVIII, la Antonio Palomino, con la pintura de los frescos de la bóveda. Llegados a mediados de este siglo, la Cofradía encargará al arquitecto académico Vicente Gascó una gran remodelación, ejecutada entre 1763 y 1767, la primera de las grandes intervenciones que realizará el movimiento académico en Valencia (Bérchez 1987;163). En el contexto de esta reforma es cuando se realizan las es-

¹ El presente estudio se integra dentro del Proyecto de la Universidad Politécnica de Valencia: *Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, donde el autor, junto con el historiador del arte Víctor Marco García, ejercen el asesoramiento histórico a las intervenciones.

² Para una visión de los sucesivos períodos constructivos, Bonet Solves: 53 y ss. Puede seguirse también un esquema de las diferentes etapas de la intervención del edificio en Vilaplana 1998: 535 y ss.

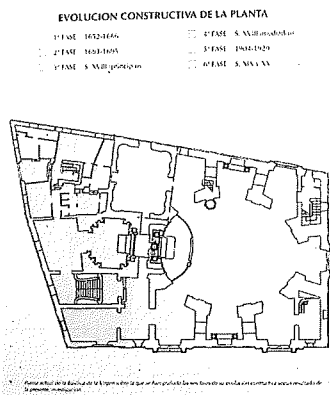


Figura 1

culturas de las que nos ocupamos en el presente estudio. Se trata de un conjunto de alegorías y ornatos en estuco que se levantan encima de cada una de las sobrepuertas, tanto axiales como diagonales que embocan a la nave oval central, las cuales dan acceso a los espacios laterales, como puede ser observado en la planta (Figura 1). Fueron realizadas en 1766 por el notable escultor del momento Luis Domingo.

Las embocaduras del óvalo central alternan perfiles curvos en el eje axial con otros adintelados en el sentido diagonal —véase la fotografía del interior (Figura 2)—. Los accesos axiales conducen por un lado a la puerta principal, que da frente al altar mayor, en uno de los extremos mayores del óvalo, así como a las dos capillas laterales —San José y el Cristo de los Ajusticiados—. Por su lado, los accesos diagonales conducen a unos espacios laterales que enlazan el óvalo central con otras puertas secundarias del edificio, las cuales confieren la característica condición de iglesia de pe-

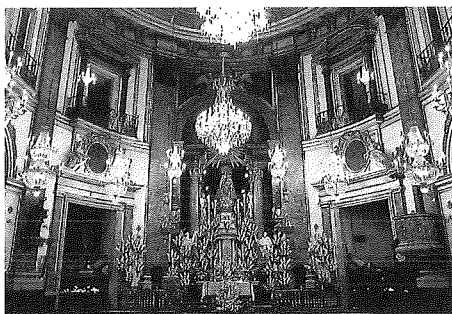


Figura 2

reginación urbana a este templo de los Desamparados.

Luis Domingo dispuso encima de cada uno de los arcos axiales un emblema mariano en una cartela rococó que sostienen dos *putti*. En el arco de la entrada, dando frente al altar mayor, dos de estos angelillos descubren el atributo emblemático mariano más eminente: la azucena (Figura 3); en el lado de la Epístola, es el emblema de la rosa (Figura 4), mientras que en el arco del lado del Evangelio se trata de la torre (Figura 5). No hacen falta inscripciones, así lo debió entender el artista que no las dispuso, pues se trata de símbolos muy conocidos.³ Únicamente al fondo (Figura 6), encima de la puerta de entrada puede leerse la siguiente inscripción acompañando la imagen de la fuente de agua a la que acuden las aves: OMNES SENTIENTES VENIT AD AQUAS ISAIAE 55. VI.⁴

Más compleja y problemática es la resolución del programa iconográfico compuesto por los cuatro lienzos ovalados colocados en la misma nave oval, encima de cada uno de los accesos diagonales adintelados, acompañados cada uno de sendas personificaciones alegóricas. Es problemática en cuanto a los lienzos: en primer lugar, por la falta de seguridad en el hecho de que tales lien-

³ Todos estos símbolos pertenecen a la tradición de la emblemática mariana, con fuentes bíblicas y letánicas muy conocidas. Así, el lirio viene de *Cantar de los Cantares* 2, 2: «como el lirio entre los cardos, así mi amada entre las mozas», elemento que hay que vincular también al tema de la virga Jessé, que tiene su origen en Ezequiel; la rosa, de los Cantares 2, 1: «Yo soy la rosa de Sharon...», también en *Eclesiástico* 24, 14: «...como plantel de rosas en Jericó...»; la torre es la *turris davidica* de Cantares 4, 4: «Tu cuello, la torres de David, erigida para trofeos...». Sobre la simbología emblemática mariana *vid.* Stratton: 35 y ss.

⁴ De acuerdo con la Vulgata se trata de Isaías 55, 1: *Omnes sentientes venite ad aquas*.

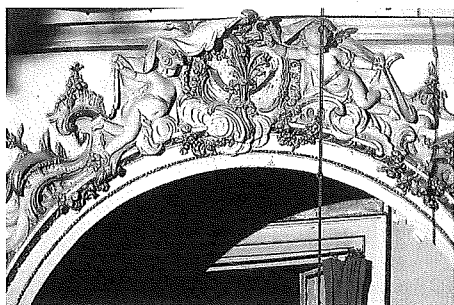


Figura 3

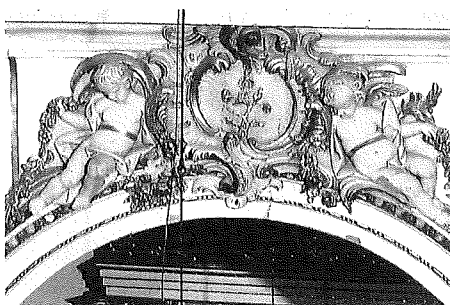


Figura 4

zos retengan aún hoy la iconografía inicial, suponiendo que el programa iconográfico de lienzos y alegorías se realizaría de acuerdo con un plan teológico o doctrinal concreto; en segundo lugar, porque los lienzos han podido haber llegado a nosotros trastocados de lugar, corrompiéndose así el programa inicial. Problemática también en lo tocante a las alegorías de estuco, puesto que sufrieron muchos daños y mutilaciones a lo largo del tiempo, especialmente en el transcurso de la última guerra civil, con la pérdida de algunos de sus atributos, siendo reparadas al final de ésta de un modo absolutamente arbitrario, apresurado y tosco.

Pero tratemos de aproximar la solución a estos problemas. En efecto, la reciente restauración de los lienzos ha revelado que éstos han podido ser obra del siglo XIX, época en la cual debieron ser substituidos los primitivos lienzos pintados por José Vergara, en aras de una «restauración» que debió consistir, según los criterios de un tiempo en que no se conocía aún el recurso de los disolventes, en renovar retirando material «viejo». El actual proceso de restauración de los cuatro óvalos de la nave central ha puesto de manifiesto la dificultad, por razones técnicas y estilísticas, de mantener la autoría de José Vergara y, aunque por el momento no dispongamos de una alternativa segura, sólo po-

demos afirmar que, por las mismas razones técnicas y estilísticas se trata de lienzos realizados en el siglo XIX.⁵ Lo más importante que quisiera aquí destacar es la probabilidad, casi segura, de que estas pinturas decimonónicas substituyesen a las primitivas y por lo tanto mantuviesen la misma temática, lo que permitiría el conocimiento exacto del programa iconográfico primitivo. En este sentido, un dibujo preparatorio de José Vergara sobre *Ester* conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Espinós Días 1984: vol. II, 518) revela no sólo la pervivencia del tema en el lienzo renovado, sino también incluso el esquema compositivo, cambiando sólo el lenguaje estilístico. En conclusión, si damos por válida la fidelidad a sus orígenes del programa iconográfico existente, el análisis y conocimiento de éste servirá de plataforma para poder restaurar con la mayor fidelidad y rigor posibles las alegorías de estuco de Luis Domingo, ubicar en su lugar correspondiente cada uno de los óvalos y en definitiva dar coherencia al conjunto de toda esta expresión estética.

El problema fundamental de las alegorías de estuco radica en su correcta caracterización. Analizaremos cada uno de estos pares de alegorías tratando de reconstruir su aspecto. La propuesta de lectura que aquí defendiendo consiste en la identificación de las cuatro virtudes cardinales ocupando las dos sobrepuestas

⁵ Sobre estas consideraciones, vid. García Mahiques y Marco García. Una fotografía de 1886 del interior de la basilica, en la cual aparecen inconfundiblemente y en buen estado dos de estos lienzos, nos sirve también para establecer una fecha *ante quem* para aproximar mejor su datación.



Figura 5

próximas al altar; a saber, Prudencia y Justicia flanqueando el lienzo *Abigail* en el lado de la Epístola, y Fortaleza y Templanza en el lado del Evangelio acompañando al óvalo de Débora —actualmente cambiado, como vamos a demostrar, por *La hija del Faraón acoge a Moisés*—. Así mismo, La Caridad y la Piedad acompañarían el lienzo de *La hija del Faraón acoge a Moisés* en el lado de la Epístola, en la sobrepuerta próxima a la puerta principal —actualmente cambiado por el de *Débora*—, y por último, en esa misma situación, pero en el lado del Evangelio tendríamos las alegorías de la Antigua y de la Nueva Ley flanqueando a *Ester*. Se trata pues de un programa mariano que tiene como eje el tema de las Mujeres Fuertes del Antiguo Testamento como tipos de la Virgen María, una iconografía bastante frecuente, por otro lado, en multitud de templos valencianos del Barroco dedicados a la Virgen.⁶

Procedamos a considerar detalladamente cada sobrepuerta, primero mediante un análisis o identificación de sus elementos semánticos, tratando también aproximar una interpretación de su sentido. En cuanto a esto último, el punto de partida va a ser el estudio de la filacteria, que en cada uno de los cuatro casos se trata de versículos diferentes de la *I Carta a los Corintios*. Entendemos que cada una de estas cuatro secciones

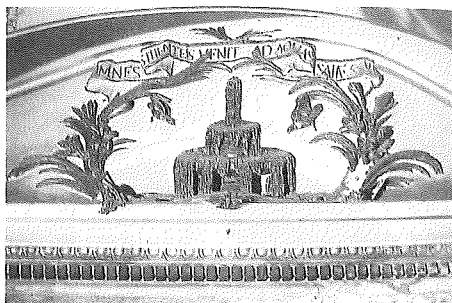


Figura 6

funciona como un aparatoso emblema, con su *pictura* —el lienzo oval— y su *motto* —el texto de la filacteria—. Las alegorías no son sino elementos vinculados semánticamente al conjunto colocados en la «cartela». Como ocurre en el fenómeno emblemático, el mote es siempre aquello que sintetiza el sentido del emblema. Comenzaremos por la sobrepuerta del lado del Evangelio próxima a la entrada y seguiremos el orden del sentido de las agujas del reloj. Señalaremos el lienzo oval correspondiente, y en su caso la propuesta de cambio de ubicación con el fin de recuperar el original emplazamiento.

A) LADO DEL EVANGELIO, PUERTA PRINCIPAL.

Óvalo: Lienzo actual: *Débora*. Cambio propuesto: *La hija del faraón acoge a Moisés*. (Figura 7)

Alegoría de la izquierda: la Caridad. El artista ha seguido fielmente a C. Ripa (I, 161), que dice así: «Mujer vestida con traje rojo, que sostiene con su diestra un corazón ardiente, mientras con la siniestra tiene a un niño abrazado». Falta el corazón con llamas de la mano derecha, que puede haberse perdido.

Alegoría de la derecha: La Piedad. El artista en este caso sigue también fielmente a Ripa (II, 207): «Joven de tez

⁶ Con esta propuesta, discrepo profundamente de un intento de identificación realizado por Vilaplana (1995). Pese a tener en muy buena consideración la actividad investigadora de este compañero en la Historia del Arte, en el presente caso disiento tanto de su intento de lectura del programa iconográfico como de la interpretación que ofrece del mismo.

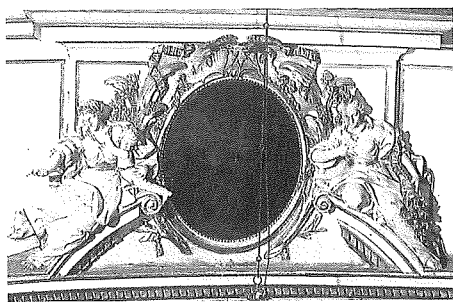


Figura 7

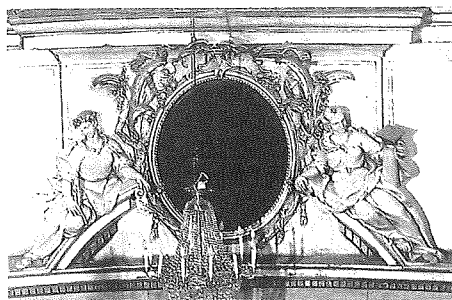


Figura 8

muy blanca y de bello aspecto, con los ojos muy grandes y la nariz aquilina, que lleva alas a la espalda y va vestida de rojo, pintándose una llama encima de su cabeza. Pondrá la mano izquierda sobre su corazón, mientras que con la derecha ha de estar vaciando una gran cornucopia llena de cosas útiles para el vivir humano». En la representación, sin duda por razones compositivas, se invierte en sentido lateral la disposición de los atributos y se suprimen las alas.

Filacteria: NON ENIM IN SERMONE EST REGNUM DEI, SED IN VIRTUTE I CO IV, XX.⁷ (No está en la palabrería el Reino de Dios, sino en el poder).

El contexto al que pertenece la leyenda de la filacteria es la conclusión de unas amonestaciones que hace San Pablo a los Corintios en las cuales se reconoce como «padre» de esta comunidad, es decir aquél que les ha engendrado a la vida cristiana. Les indica —como reza la filacteria— que conocerán el auténtico poder de Dios, el cual no se encuentra en la palabrería de los orgullosos docentes. Termina así: «¿qué pre-

ferís, que vaya a vosotros con palo o con amor y espíritu de mansedumbre?» El sentido de todo ello se encuentra sintetizado, por un lado en las alegorías de la Caridad y de Piedad, siendo la figura de la Hija del Faraón que se apiada de Moisés y lo adopta como hijo suyo el tipo bíblico adecuado. La Virgen de los Desamparados, se nos muestra aquí como la Hija del Faraón que ampara a Moisés, poniendo así de relieve la principal actividad que dio origen a la antigua *Confraria de Nostra Dona Sancta Maria dels Innocents*: ocuparse de los marginados sociales, los locos y los huérfanos principalmente, que así mismo daría origen al *Hospital de Ignoscens, Folls e Orats*.

B) LADO DEL EVANGELIO, ALTAR MAYOR

Óvalo: La hija del faraón acoge a Moisés. Cambio propuesto: Débora. (Figura 8)

Alegoría de la izquierda: La Templanza. Varias son las definiciones icónicas de la virtud de la Templanza en el tratado de Cesare Ripa. Sólo las dos primeras se

⁷ Debido a la imposibilidad circunstancial de no poder realizar in situ la lectura de estas filacterias, me he valido del apoyo de fotografías, que sólo me han permitido leer algunos trazos, aunque suficientes para poder identificarlas en su fuente: la Vulgata. Sobre los textos de estas filacterias, el eminente historiador J. Rodrigo Pertegás, sorprendentemente, ofrece unos textos diferentes, que si bien algún historiador reciente cree que se trata de los primitivos textos del siglo XVIII, desaparecidos durante la guerra civil, creo razonablemente que no es así. Sospecho que Pertegás, que ante todo no se distinguió precisamente por el rigor en tratar cuestiones de arte, no debió leer 2 las filacterias y se dejó llevar incautamente por una fuente de segunda mano. Personalmente quiero ver en las actuales inscripciones el texto original de Luis Domingo e I. Vergara, rechazando como inverosímiles los textos de Pertegás, que son excesivamente largos para caber en lo corto de las filacterias. Por otro lado cuesta creer que los estucos sufrieran tanto durante la guerra civil hasta el punto de tener que ser reconstruidos posteriormente de un modo caprichoso. No obstante, este particular quedará desvelado en el momento en que el equipo de restauración actual intervenga, pudiendo verificar o rechazar la supuesta reconstrucción de los años posteriores a la guerra (Rodrigo Pertegás: 541-542).

ajustan en parte a la manera elegida aquí por el artista para representarla. La primera o principal, dice así: «Mujer que aparece revestida de púrpura, sosteniendo una rama de palma con la diestra y llevando además con la siniestra un freno». La segunda definición simplemente complementa la primera con otros atributos, y reza también así: «Mujer que con la diestra va sosteniendo una palma, cogiendo con la siniestra, como antes, un freno. A uno de sus lados se ha de poner un león, que estará mansamente unido con un toro» (Ripa: II, 353 y ss.). Es evidente que, siguiendo con su táctica simplificadora, Luis Domingo ha mantenido en la mano derecha de esta virtud la palma como atributo principal y suprimido el freno, seguramente por razones estéticas. No obstante, la ha ennoblecido con una corona vegetal que por el momento no tenemos identificada —esperamos poder hacerlo cuando tengamos acceso cercano—.

Alegoría de la derecha: La Fortaleza. La definición de carácter más genérico que ofrece C. Ripa sobre la Fortaleza dice así: «Mujer armada y vestida de color leonado, lo que simboliza la fortaleza por su semejanza con el León. Se apoya esta mujer 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, por ser utilizado este animal por los egipcios con el significado que se describe en esta imagen, como se ve en los escritos de abundantes autores» (Ripa: I, 437). Luis Domingo ha reducido toda esta definición al simple atributo de la columna, sin duda el más tradicional de tal virtud, y también el más estético y el más adaptable al contexto físico de la figuración de estas alegorías.

Filacteria: EMPTI ENIM ESTIS PRETIO MAGNO. GLORIFICATE, ET PORTATE DEUM IN CORPORE VESTRO. I CO. VI, XX. (Habéis sido comprados a precio. Glorificad, por

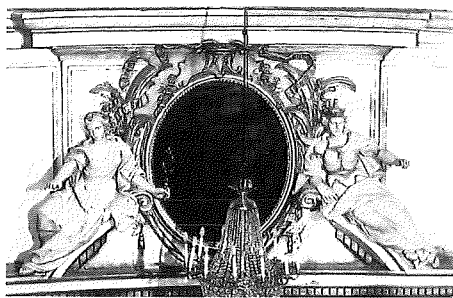


Figura 9

tanto, a Dios en vuestro cuerpo.)

De acuerdo con el contexto, San Pablo rechaza la fornicación con el siguiente argumento: «¿No sabéis que vuestros cuerpos son miembros de Cristo? [...] ¿O no sabéis que vuestro cuerpo es santuario del Espíritu Santo, que está en vosotros y habéis recibido de Dios, y que no os pertenecéis?» Es evidente que el teólogo que compuso este programa iconográfico tenía aquí como eje argumental la pureza inmaculada de María, cuyo cuerpo había sido preservado de toda mancha para poder concebir en su día el cuerpo del Mesías. Se entiende por ello que concurren aquí las virtudes de la Fortaleza y la Templanza, las virtudes opuestas a la concupiscencia corporal, y que sea Débora el tipo bíblico. No olvidemos que Débora era profetisa y juez en Israel (Jueces IV y V), es decir persona preservada y llena de gracia divina para poder transmitir al pueblo israelita los designios y el espíritu de Yavéh.

C) LADO DE LA EPÍSTOLA, ALTAR MAYOR

Óvalo: Abigail. (Figura 9)

Alegoría de la izquierda: La Prudencia. Una fotografía de fines del siglo XIX permite apreciar que esta figura sostiene un espejo en su mano derecha, mirándose en él. Leemos en el tratado de C. Ripa sobre la imagen de la Prudencia: «Mujer que tiene dos rostros a semejanza de Jano. Ha de estarse mirando en

un espejo, viéndose una serpiente que en su brazo se envuelve». El artista ha recogido, por tanto, la figura del espejo y la acción de mirarse en él como atributos esenciales de la definición icónica de esta virtud. La imagen debió en su origen llevar algo en su mano izquierda, que no es del todo apreciable en la citada fotografía de fines del siglo XIX, pero que en la apresurada restauración llevada a cabo tras la Guerra civil se suplió por el espejo que actualmente ostenta. Caben a nuestro parecer esencialmente dos posibilidades para reconstruir este último atributo: una serpiente o bien una flecha en torno a la cual se enrosca el pez conocido por rémora. Este último elemento es propio también de la Prudencia si atendemos a otra de las definiciones icónicas de Ripa: «...sosteniendo una flecha con la diestra en torno a la cual se ha de pintar un pez de los que llamaban Ecneidas o Rémoras los Latinos, habiendo escrito Plinio sobre ellos que adhiriéndose a las Naves, tenían fuerza suficiente para detenerlas, poniéndose por lo tanto dicho pez para simbolizar la tardanza». Nos inclinamos más por suponer que se trata de la primera posibilidad, ya que Luis Domingo está demostrando a lo largo de todas estas alegorizaciones el recurso a lo simplificado y lo sintético tanto en definición como en figuración. La serpiente, por otro lado, goza de mucha mayor tradición codificada en relación con la Prudencia. Su fuente literaria principal, por otro lado, es evangélica: *Estote prudentes sicut serpentes*.

Alegoría de la derecha: La Justicia. La *Iconología* de Cesare Ripa ofrece diversos modos de representar la virtud de la Justicia, mas nos interesa aquí poner atención en tres de ellos. Es especialmente significativo el que Ripa propone en primer lugar, inspirado en Aulo Gelio: «Bella mujer de virginal aspecto, coronada y revestida de oro, que con honesta severidad se muestra digna de honor y reverencia. Ha de tener ojos dotados de agudísima

vista, adornándose además con un collar que desde el cuello le cuelga, apareciendo grabado sobre él el dibujo de un ojo.» Describe así también la Justicia Divina: «Mujer de singular belleza que ha de ir vestida de oro, llevando en la cabeza una corona de lo mismo; sobre ella se ha de pintar una paloma rodeada de un halo resplandeciente, y ha de tener los cabellos esparcidos sobre los hombros mientras mira con los ojos hacia el mundo, considerándolo como cosa de la mayor bajeza. Sostendrá con la diestra una espada desnuda, sujetando con la siniestra una balanza.» Más adelante, describe la «Justicia recta, que no se pliega a la amistad ni al odio» del siguiente modo: «Mujer con la espada en alto que ha de llevar además una corona regia y también una balanza. A uno de sus lados se ha de pintar un can, símbolo que es de la amistad, y en el otro una sierpe, que por el odio se pone» (Ripa: II, 8 y ss).

Es evidente, a la vista de todo ello, que el escultor Luis Domingo haya operado una síntesis de los atributos más significativos, habiéndose limitado a mostrarnos una bella matrona con corona y vestido áureos, disponiendo en su mano izquierda una balanza, que sin duda es el atributo más distintivo, tradicional y universal de la Justicia.

Filacteria: UT NON GLORIETUR OMNIS CARO IN CONSPECTU EIUS. I CO. I, 29. (Para que ningún mortal se gloríe en la presencia de Dios).

San Pablo explica que Dios ha escogido «lo necio del mundo para confundir a los sabios», lo débil del mundo para confundir a lo fuerte, así como lo plebeyo y despreciable «Para que ningún mortal se gloríe en la presencia de Dios». La historia de Abigaíl es muy significativa al respecto.⁸ Recuérdesse que fue capaz de encontrarse con David para hacerlo desistir de un ataque a Nabal, marido de ésta, el cual se había mostrado imprudente ante los embajadores o mensajeros de David. David

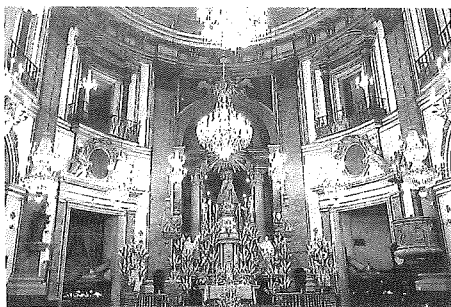


Figura 10

acabó alabando la prudencia y sensatez de esta mujer con estas palabras: «Bendito sea Yaveh, Dios de Israel, que te ha enviado hoy a mi encuentro. Bendita sea tu prudencia y bendita tu misma que me has impedido derramar sangre y tomarme la justicia por mi mano». De este modo se puede comprender incluso el hecho de que aparezcan alegorizadas la Prudencia y la Justicia. Abigail es aquí prefigura de María en su importante función de intercesora de los hombres ante el Cristo Juez.

D) LADO DE LA EPÍSTOLA, PUERTA PRINCIPAL

Óvalo: Ester. (Figura 10)

Alegoría de la izquierda: Imagen de difícil identificación por no ajustarse de un modo suficientemente claro y razonable, al igual que su homóloga del lado derecho, a ninguna de las alegorizaciones de la *Iconología* de Césare Ripa. Sus características se reducen a lo siguiente: mujer vieja con la cabeza velada que sostiene en su mano derecha una pluma y en la izquierda un libro abierto cuya forma es la de las tablas de la Ley Antigua con una inscripción, que reza del siguiente modo: *Deus infirma elegit ut fortia confundat* I Cor I, 27. Exactamente, el texto según la Vulgata dice así: «...et infirma mundi elegit Deus, ut confundat fortia...» (y ha escogido Dios lo débil del mundo para confundir lo fuerte). A falta de

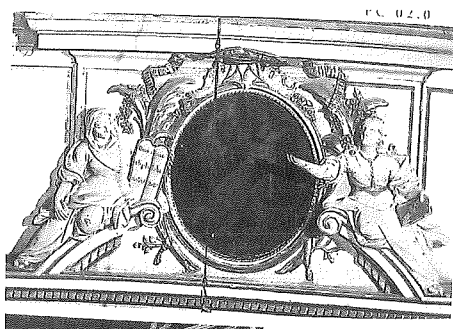


Figura 11

otros indicios más claros, entendemos que se trata de la alegoría de la Antigua Ley mosaica.

Alegoría de la derecha: aparece como una mujer joven que lleva en su mano izquierda un libro, desconociéndose lo que portaría en su mano derecha, ya que el brazo fue reconstruido en los años 40. También es una alegoría de identificación insegura. Podría tratarse del «Conocimiento de las cosas», de acuerdo con la definición icónica de Ripa: izquierda un libro, derecha una vara o cetro, (I, 218), o incluso de la «Elocuencia» (I, 314). Pero resulta muy verosímil, en correspondencia con su homóloga, que se trate de la Nueva Ley cristiana. Esta identidad es perfectamente creíble en función del sentido del programa iconográfico que vamos analizando.

Filacteria: UT FIDES VESTRA NON SIT IN SAPIENTIA HOMINUM, SED IN VIRTUTE DEI. I CO II, V. (Para que vuestra fe se fundase, no en sabiduría de hombres, sino en el poder de Dios.)

El versículo aquí citado se encuentra muy próximo al anterior, participando del mismo contexto y sentido. Si esto fuera poco, téngase en cuenta la inscripción *Deus infirma elegit ut forrita confundat*, que aparece en las tablas que porta la alegoría de la Antigua Ley. En efecto, como allí en Abigail, aquí es Ester la figura bíblica que se adecua mejor que ninguna otra a expresar estas sentencias. Ester es la frágil mujer que ante la mira-

⁸ I Samuel 25, 2-44.

da iracunda del rey Asuero se desmayó de terror, despertando en éste una gran compasión, de modo que fue capaz de atraer el favor real hacia sus hermanos los judíos. El poder de Dios, que es infinito, que fue dado al pueblo de Israel en el Antiguo Testamento y revelado por Jesús en el Nuevo Testamento, puede ser atraído en favor del desamparado del que es protectora María.

Valga todo esta propuesta de lectura como una hipótesis verosímil, verificada en sus aspectos esenciales. No obstante, la investigación no la damos aún por concluida, ya que esperamos que se nos revelen otros detalles en el transcurso del proceso de restauración, a partir de los cuales se podrá completar y matizar todo lo que aquí ha sido expuesto.

BIBLIOGRAFÍA

- Bérchez, J.: *Arquitectura y academicismo*, Valencia, 1987.
- Bonet Solves et. al., «La Real Capilla de la Virgen de los Desamparados. Su evolución histórica», en Bosch Reig, I. (Dir.) *Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, Valencia, 1994, vol. I.
- Espinós Días, A.: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos (siglo XVIII)*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1984.
- García Mahiques, R. y Marco García, V., «El Cometido de la Historia del Arte en la Restauración de la Colección Pictórica de la Basílica: Criterio Metodológico», en *Restauración de la Colección pictórica de la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados*, en prensa.
- Ripa, Cesare, *Iconología*, (2 vols.) Madrid: Akal, 1987.
- Rodrigo Pertegás, J., *Historia de la Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados, de la venerada Imagen y de su capilla*, Valencia, Hijo de F. Vives Mora, 1923.
- Stratton, S., *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Madrid, tirada a parte de *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tr. de José L. Checa Cremades, 1988.
- Vilaplana, D. (1995), «Las alegorías marianas de Luis Domingo en la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia.
- Vilaplana, D. (1998), «Los retablos y el Camarín de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia: de los antiguos proyectos y realizaciones al olvido actual», en *El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI congreso del CEHA*, Valencia.

CLASIFICACIÓN TIPOLOGICA DE LOS MOTES DE LAS
EMPRESAS MORALES DE JUAN DE BORJA
Y DE LAS EMPRESAS POLÍTICAS DE DIEGO
SAAVEDRA

Cirilo García Román

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

1. INTRODUCCIÓN

En un trabajo anterior¹ abordábamos el estudio del mote desde perspectivas que no se limitaban a su traducción o a la localización de sus fuentes literarias cuando el emblemista no ofrece ningún dato o datos incompletos. Conscientes de que el mote es una pieza muy importante de un sistema estructurado de comunicación como el emblema, hasta el punto de que la preceptiva del género lo consideraba el *anima* del cuerpo de la imagen, proponíamos entonces una clasificación tipológica del mismo atendiendo a cinco grupos básicos de parámetros, establecidos en virtud del ámbito en el que el mote opera:

I. Parámetros A: analizan el mote en sí mismo, con independencia de la *pictura*, contemplando los siguientes aspectos: la lengua en que está compuesto (A1), la existencia o no de una fuente literaria (A2a), reconocida o no por el emblemista (A2b), profana o cristiana (A3a), de la poesía o de la prosa (A3b) y, por último, la traducción o paráfrasis del mote en la *subscriptio* o en la glosa por parte del emblemista, cuando el mote está en una lengua distinta de la del autor (A4).

II. Parámetro B: describe la relación existente entre el mote y la *pictura* desde el punto de vista de la naturaleza del contenido del mote: motes identificativos, descriptivos y complementarios.

III. Parámetro C: considera la relación entre el mote y el receptor desde la perspectiva de las funciones del lenguaje: motes denominativos, predicativos o enunciativos, yusivos, gnómicos y otros.

IV. Parámetros D: analizan el mote en su doble relación con sus fuentes y con el nuevo contexto en el que se integra, atendiendo a los siguientes aspectos: fuentes originarias, fuentes secundarias y pervivencia (D1), el grado de literalidad existente entre el mote y su fuente (D2), y la relación interactiva entre el mote, su contexto originario y la imagen (D3).

V. Parámetro E: describe los recursos estilísticos presentes en el mote.

La muestra elegida entonces fueron los motes de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco (1589) y de las *Empresas sacras* de Francisco Núñez de Cepeda (1688). Nuestra intención ahora es aplicar los parámetros descritos a los motes de las *Empresas morales* de Juan de Borja y de las *Empresas políticas* de Diego Saaavedra.

¹ García Román, Cirilo, «Análisis y clasificación tipológica de los motes de los Emblemas morales de Juan de Horozco y de las *Empresas sacras* de Núñez de Cepeda», en Sagrario López Poza (ed.), *Estudios sobre Literatura Emblemática Española*. Trabajos del grupo de investigación Literatura emblemática hispánica (*Universidade da Coruña*), La Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2000, pp. 81-153.

Las *Empresas morales* de Juan de Borja se publicaron en Praga, en 1581, y constituyen la primera obra de emblema de autor hispánico.² La obra consta de 100 empresas. Conocieron una segunda edición (Bruselas, 1680), a cargo de su nieto Francisco de Borja, que añadió una *Segunda Parte* con 124 empresas;³ en palabras de su nieto en el prólogo al lector, son empresas que su abuelo *dexò manuscriptas, para dar à la Estampa*. No es tarea fácil determinar hasta qué punto estas nuevas empresas son obra exclusiva de Juan de Borja, tarea conjunta de abuelo y nieto o sólo del nieto; lo que sí podemos asegurar es que la clasificación tipológica de los mote de ambas partes permite albergar serias dudas sobre la primera de las posibilidades, de ahí que hayamos tratado ambas obras por separado en este trabajo.⁴

Las *Empresas políticas* de Diego de Saavedra se publicaron por primera vez en Múnich, en 1640; conocieron pronto una segunda edición, que constituye la *editio optima*, publicada en Milán, en 1642.⁵ La obra constaba en su primera edición de 100 empresas, a las que se añadió una más en la segunda edición. También hemos contemplado en nues-

tro análisis la empresa que figura en el prólogo y la que remata la obra como epitafio o colofón, lo cual arroja un total de 103 empresas.

Ambas obras presentan una estructura bipartita –grabado y declaración o comentario–, aunque con notables diferencias. Borja dispone primero la declaración y luego el grabado; la declaración es además muy breve y concisa (una página y no siempre aprovechada en su totalidad), con escasa erudición y carente de escolios y anotaciones en sus márgenes. En las empresas publicadas por su nieto se mantiene esta misma disposición y brevedad, pero el comentario muestra un poco más de erudición y suele haber alguna que otra anotación en los márgenes relativa a las fuentes de la imagen, del mote o del sentido de la empresa. Las dejara o no Juan de Borja manuscritas de ese modo, creemos que aquí se empieza a ver la mano de su nieto. En el caso de Saavedra es el grabado el que encabeza cada empresa, que es la disposición habitual en la mayoría de los emblemistas, y los comentarios son muchísimo más amplios y eruditos, con múltiples anotaciones y escolios en sus márgenes.

² EMPRESAS MORALES | A LA | S. C. R. M. DEL | REY DON PHELIPE | NVESTRO SEÑOR DI- | RIGIDAS, POR | DON IVAN DE BORJA DE SV | Consejo y su Embaxador cercala M. | Caesarea del Emperador RV- | DOLPHO | II. | Praga, por Iorge Nigrin, 1581. Hemos consultado la reciente edición de Rafael García Mahiques, acompañada de un estudio de la misma (*Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y Palabra para una Iconología*), Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998.

³ EMPRESAS | MORALES, | DE DON JUAN DE BORJA, | Conde de Mayalde, y de Ficallo. | DEDICALAS A LA | S. C. R. M. | DEL REY DON CARLOS II. | NUESTRO SEÑOR, | DON FRANCISCO DE BORJA, | EN BRUSSELAS, | POR FRANCISCO FOPPENS, IMPRESSOR Y MERCADER DE LIBROS. | M.DC.LXXX. Hemos manejado y citamos por la edición facsimilar de Carmen Bravo-Villasante (Madrid: FUE, 1981).

⁴ En las tablas que siguen denominaremos «Borja I» a las empresas de la 1ª ed. (Praga, 1581), que se corresponden con las de la *Primera Parte* de la 2ª ed. (Bruselas, 1680); y «Borja II» a las empresas de la Segunda Parte de la 2ª ed.

⁵ Manejamos y citamos por la reciente edición de Sagrario López Poza (Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Madrid: Cátedra, 1999), que tiene en cuenta ambas ediciones y está acompañada de una amplia y excelente introducción y bibliografía (pp. 11-162).

2. PARÁMETROS A

Parámetro A1: la lengua en que está compuesto el mote (Tabla 1a).

Borja I	Borja II	Saavedra	TOTALES
100	124	89	313
-	-	13	13
-	-	1	1
100	124	103	327

Tabla 1a

Empresas con mote en castellano: 5, 33, 38, 52, 58, 60, 64, 65, 67, 76, 83, 91, 92.

Empresas con mote en italiano: 59.

El predominio de la lengua latina es más que evidente; y otro tanto cabe decir si comparamos los resultados de la tabla anterior con los que arroja la

aplicación de este parámetro a los autores más representativos de la emblemática hispánica (Tabla 1b):⁶

A1	Horozco	Soto	Covarrubias	Villava	Núñez de Cepeda	TOTALES
Latín	52	60	264	99	49	524
Griego	2	-	3	-	-	5
Italiano	1	-	5	-	1	7
Francés	-	-	1	-	-	1
Castellano	9	1	27	-	1	38
Con mote	64	61	300	99	51	575
Sin mote	37	-	-	-	-	37
TOTALES	101	61	300	99	51	612

Tabla 1b

La norma establecida por la preceptiva no excluía de forma tajante las lenguas vernáculas en la composición del mote, pero sí primaba el uso del latín, por tratarse de una lengua de prestigio y de intercambio cultural que garantizaba la difusión y comprensión de los emblemas y empresas entre un público más amplio.⁷

Por lo que atañe a los motes en lengua distinta de la latina, los autores de emblemas, como los hermanos Horozco y Covarrubias, muestran una mayor variedad de lenguas que los autores de empresas (Borja, Villava, Saavedra y Núñez de Cepeda). Entre los primeros, sólo Horozco y Covarrubias presentan

algunos motes en griego, fruto de su excelente formación cultural y de su proximidad y familiaridad con el humanismo renacentista. Entre los segundos, sólo Saavedra presenta un número significativo de motes en castellano.

Por otro lado, el cambio del código lingüístico habitual o normativo del mote —el latín— a menudo se justifica y compensa con la presencia en el mote en lengua vernácula de otros rasgos apreciados por la preceptiva, como la existencia de una fuente literaria o *auctoritas*, o su naturaleza paremiológica. Así sucede con la mayoría de los motes en italiano de la tabla anterior, que tienen su fuente en versos de poetas como Petrar-

⁶ Para las obras de los autores de esta tabla hemos consultado las ediciones consignadas en Bernat Vistarini-Cull, *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid: Akal, 1999, pp. 23-25. En lo sucesivo nos referiremos a esta obra con la abreviatura B & C.

⁷ Cf. López Poza, Sagrario, «Introducción», en *op. cit.* en nota 5, p. 46.

ca (DI FUOR, SI LEGGE COM' IO DENTRO AVAMPI;⁸ UN CONTRARIO L' ALTRO ACCENSE⁹; FORTUNA IN PORTO¹⁰), Dante (COL SUO LUME SÉ MEDESMO CELA¹¹) o Torcuato Tasso (QUANTO SI MOSTRA MEN, TANT' É PIÙ BELLA¹²). Y paremiológicos son, por ejemplo, mote como ROYS ET PYONS DENS LE SAC SON EGUAUX,¹³ COMER Y GUARDAR,¹⁴ EN LAS BURLAS Y EN LAS VERAS.¹⁵ En algunas ocasiones el mote en castellano pertenece a la propia tradición emblemática hispana: AGRO DULCE,¹⁶ por ejemplo, fue mote de una empresa de Enrique IV.¹⁷ Y, por último, a veces el cambio de código lingüístico obedece a una mejor adaptación al mensaje que se pretende transmitir. Así creemos que sucede en la única empresa de Núñez de Cepeda con mote en castellano (MORIR O CANTAR¹⁸), cuya imagen nos presenta dos ruiñesores en la copa de sendos árboles que compiten frente a frente con su canto; el mensaje que el emblemista trata de inculcar al lector es el deber ineludible para el obispo de la predicación, y la circunstancia de que ésta se hacía en la lengua vernácula justifica el cambio en el mote del registro habitual o normativo. Además, tanto la *pictura* como el mote se inspiran en un pasaje de Plinio (*nat.* 10, 83) sobre la rivalidad hasta la muerte de los ruiñesores en el canto.

En el caso de los autores que nos ocupan, sin embargo, ninguna de las circunstancias anteriores concurre en los mote en lengua románica utilizados por Saavedra, si exceptuamos el único mote en italiano (Empr. 59: COL SENNO E CON LA MANO), que, según Picinelli,¹⁹ es un lema tomado de Tasso —suponemos que se refiere al emblemista Ercole Tasso, y no al poeta Torcuato Tasso—, pero no hemos podido verificarlo; y si exceptuamos también un cierto tono paremiológico en uno de los mote en castellano: DE UN ERROR MUCHOS (Empr. 65).

Parámetro A2a: si el mote cuenta o no con una fuente o antecedente literario.

Contemplamos en este parámetro cuatro posibilidades: que el mote tenga una fuente, reconocida o no por el emblemista (+); que el mote se inspire en alguna fuente, pero no coincida totalmente con ella en su significante o en su significado; o bien, aunque coincida parcial o totalmente con una fuente, no contemos, sin embargo, con ningún apoyo en la imagen o en el comentario que nos permita asignar con seguridad el mote a dicha fuente; se incluyen también aquí aquellos casos en que, a pesar de contar con algún tipo de información, no hemos podido verificarla (±); que exista

⁸ Covarrubias, Centuria II, Emb. 4 (B & C, núm. 866), con fuente en Petrarca, *Canz.*, 35, 8.

⁹ *Idem*, Centuria II, Emb. 37 (B & C, núm. 686), con fuente en Petrarca, *Canz.*, 48, 4.

¹⁰ *Idem*, Centuria III, Emb. 32 (B & C, núm. 1153), con fuente en Petrarca, *Canz.*, 272, 12.

¹¹ *Idem*, Centuria I, Emb. 1 (B & C, núm. 880), con fuente en Dante, *Com.*, *Purg.*, 17, 57.

¹² Núñez de Cepeda, Empr. 40 (B & C, núm. 1445), con fuente en Torcuato Tasso, *Gerusalemme liberata*, 16, 14.

¹³ Covarrubias, Centuria I, Emb. 23 (B & C, núm. 69); el propio emblemista lo traduce así: *Reyes y peones, dentro del saco, todos son iguales.*

¹⁴ *Idem*, Centuria I, Emb. 39 (B & C, núm. 599); el mote constituye la segunda parte del refrán *En casa del Abad, comer y llevar.*

¹⁵ *Idem*, Centuria III, Emb. 73 (B & C, núm. 625); el mote es la primera parte del refrán *En las burlas y en las veras, con tu amo no partas peras.*

¹⁶ Horozco, Lib. III, Emb. 30 (B & C, núm. 752).

¹⁷ Cf. *Idem*, Lib. I, fol. 34v.

¹⁸ Núñez de Cepeda, Empr. 24 (B & C, núm. 1453).

¹⁹ Picinelli, Filippo, *MUNDUS | SYMBOLICUS, | IN EMBLEMATUM UNIVERSITATE | FORMATUS, EXPLICATUS, ET TAM SACRIS, | quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus: | subministrans | ORATORIBUS, PRAEDICATORIBUS, ACADEMICIS, | POETIS & C. INNUMERA CONCEPTUUM ARGUMENTA...* Coloniae Agrippinae, sumptibus Hermannii Demen, 1687 (ed. facs., «Emblematische Cabinet. Band VIII», Hildesheim - New York: Georg Olms, 1979), tom. I, p. 387, § 377.

alguna sospecha fundada de que el mote pueda remontarse a alguna fuente (?); y, por último, que el mote no tenga fuente alguna, lo cual no implica necesariamente que se trata en todos los casos de motes «inventados» por el autor, pues siempre cabe la posibilidad de que para algunos el autor se inspire en alguna

fuentes cuyos datos no nos ofrece o no hemos localizado.

La aplicación de este parámetro arroja los resultados consignados en la tabla que sigue, a la que adjuntamos las referencias relativas a las empresas cuyos motes se remontan o se inspiran en alguna fuente literaria:

A2a	Borja I	Borja II	Saavedra	TOTALES
+	37	72	28	137
±	1	1	6	8
?	-	-	-	-
-	62	51	69	182
TOTALES	100	124	103	327

Tabla 2a

Motes con fuente +: BORJA I: 1 (p. 3), 3 (p. 7), 7 (p. 15), 8 (p. 17), 10 (p. 21), 11 (p. 23), 12 (p. 25), 17 (p. 35), 19 (p. 39), 20 (p. 41), 22 (p. 45), 24 (p. 49), 34 (p. 69), 36 (p. 73), 37 (p. 75), 38 (p. 77), 39 (p. 79), 41 (p. 83), 44 (p. 89), 45 (p. 91), 54 (p. 109), 56 (p. 113), 57 (p. 115), 58 (p. 117), 60 (p. 121), 63 (p. 127), 65 (p. 131), 67 (p. 135), 80 (p. 161), 83 (p. 167), 84 (p. 169), 90 (p. 181), 92 (p. 185), 94 (p. 189), 95 (p. 191), 96 (p. 193), 99 (p. 199); BORJA II: 1 (p. 209), 2 (p. 211), 3 (p. 213), 5 (p. 217), 6 (p. 219), 7 (p. 221), 8 (p. 223), 10 (p. 227), 11 (p. 229), 14 (p. 235), 15 (p. 237), 16 (p. 239), 17 (p. 241), 20 (p. 247), 23 (p. 253), 25 (p. 257), 27 (p. 261), 29 (p. 265), 30 (p. 267), 31 (p. 269), 32 (p. 271), 35 (p. 277), 36 (p. 279), 40 (p. 287), 43 (p. 293), 46 (p. 299), 47 (p. 301), 48 (p. 303), 50 (p. 307), 54 (p. 315), 55 (p. 317), 57 (p. 321), 58 (p. 323), 59 (p. 325), 60 (p. 327), 61 (p. 329), 63 (p. 333), 65 (p. 337), 66 (p. 339), 67 (p. 341), 69 (p. 345), 70 (p. 347), 71 (p. 349), 72 (p. 351), 74 (p. 355), 76 (p. 359), 77 (p. 361), 78 (p. 363), 79 (p. 365), 81 (p. 369), 84 (p. 375), 87 (p. 381), 89 (p. 385), 90 (p. 387), 92 (p. 391), 94 (p. 395), 95 (p. 397), 100 (p. 407), 101 (p. 409), 103 (p. 413), 104 (p. 415), 105 (p. 417), 106 (p. 419), 108 (p. 423), 112 (p. 431), 113 (p. 433), 117 (p. 441), 118 (p. 443), 119 (p. 445), 122 (p. 451), 123 (p. 453), 124 (p. 455); SAAVEDRA: prólogo, 2, 4, 10, 16, 18, 19, 20, 26, 28, 32, 35, 37, 41, 42, 43, 44, 46, 57, 71, 72, 73, 75, 78, 81, 82, 84, 100.

Motes con fuente ±: BORJA I: 6 (p. 13); BORJA II: 107 (p. 421); SAAVEDRA: 21, 27, 34, 50, 51, 59.

El porcentaje global de motes que cuentan con una fuente es del 41'8%, que es sensiblemente inferior al que arrojan los motes de Horozco y Núñez de Cepeda (62'6%); si consideramos cada uno de los autores por separado, Borja I arroja un porcentaje del 37%, Borja II un 58% y Saavedra un 27'1%, frente a un 65'6% en Horozco y un 58'8% en Núñez de Cepeda.²⁰ Por un lado, se observa una clara diferencia entre Borja I y Borja II y, por otro lado, es Saavedra el autor que menor porcentaje presenta. Entre los emblemistas españoles más representativos, es Covarrubias el autor que mayor

porcentaje arroja (78%),²¹ y Soto (16%) y Villava (0%) los de menor porcentaje.

En cuanto a los 8 motes que pueden haberse inspirado en alguna fuente, podemos agruparlos en tres categorías:

a) Motes cuyo texto coincide parcialmente con alguna fuente, para los que contamos con algún apoyo en la imagen que permitiría adscribirlos a dicha fuente:

- VETUSTATE RELICTA (Borja I, Empr. 6, p. 13: *Dejada la vejez*²²). La imagen nos presenta un águila volando hacia el

²⁰ Para Horozco y Núñez de Cepeda, cf. art. cit. en nota 1, p. 91.

²¹ Para más detalles, véase González Muñoz, Fernando, «Lema literario y *pictura* en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias», en Sagrario López Poza (ed.), *op. cit.* en nota 1, pp. 167-169.

sol. Juan de Borja sigue aquí la creencia de que el águila, cuando llega a su vejez, vuela hacia el sol para que le queme su plumaje, y luego, tras bañarse en el agua de una fuente, se rejuvenecen sus plumas y queda así renovada.²³ Picinelli²⁴ da cuenta de un emblema similar sobre la renovación del águila mediante su inmersión en una fuente, ejemplo de la renovación cristiana por medio del bautismo; no especifica este autor si se trata de un emblema de otro recogido por él o de un emblema que él propone, pero sí nos ofrece dos lemas para esa imagen, uno de los cuales coincide con el utilizado por Borja: *RENOVATUR ABLUTA Y VETUSTATE RELICTA*. Además, en apoyo del sentido del emblema, Picinelli nos ofrece un texto latino, que él atribuye a un sermón de San Ambrosio, pero en realidad pertenece a una homilía de Máximo de Turín (PL 57, 366C), con el que el mote de Borja muestra una cierta coincidencia: *David sanctus ait: Renovabitur ut aquilae juvenus tua;*²⁵ *intelligens per gratiam baptismi occidua vitae nostrae posse reviviscere, et juventute quadam renovari posse id, quod in nobis fuerat delictorum vetustate collapsum.*²⁶ Estos datos nos permiten considerar que el mote de Borja se inspira en una fuente textual como la recogida por Picinelli, o por lo menos cuenta con una tradición en la literatura emblemática, tradición que se verá reforzada con la utilización de ese mismo lema por parte de Camerarius (Cent.

III, Embl. 16),²⁷ aplicado a la imagen de un águila que, bajo los rayos del sol, frota su pico contra una piedra, otra variante de la creencia en la renovación del águila.

- REGIT ET CORRIGIT (Saavedra, Empr. 21: «Rige y corrige»), que presenta en la imagen un freno de riendas de caballería colgado, puede haberse inspirado en el mote *LEX REGIT ET ARMA TUENTUR* («La ley rige y las armas protegen») de una empresa de Rollenhagen.²⁸ En apoyo de esta posibilidad, hay que tener en cuenta que esta empresa de Saavedra presentaba, como señala López Poza,²⁹ en la *editio princeps* una *pictura* y lema distintos: una corona real con una espada y una escuadra en su centro y el mote *HIS ARTIBUS* («Con estas artes»). Las imágenes de ambas versiones presentan motivos que coinciden con los de dos empresas de Rollenhagen: la anteriormente citada, que nos muestra las tablas de la ley y una mano enarbolando una espada, y otra en la que se representa a una mujer, alegoría de la razón, con un freno en una mano y una escuadra en la otra.³⁰ En la versión de la 2ª ed., la empresa de Saavedra presenta en la *pictura* uno de los motivos de la segunda empresa citada de Rollenhagen, mientras que el mote pudo haberse inspirado en el lema de la primera empresa citada de Rollenhagen.

- IOVI ET FULMINI (Saavedra, Empr.

²² Las traducciones de los motes que ponemos en cursiva son obra del propio emblemista; las que van en redonda y entrecomilladas son nuestras.

²³ Sobre las fuentes de esta creencia y su presencia en la literatura emblemática, véase García Arranz, José Julio, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, pp. 194 y ss.

²⁴ *Op. cit.*, tom. I, p. 264, § 114.

²⁵ Vulgata, Ps. 102, 5.

²⁶ El subrayado de esta cita y de las que siguen es nuestro.

²⁷ Cf. Henkel, Arthur & Albrecht Schöne (eds.), *Emblemata. Handbuch zur Simblikunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart: Weimar, 1967/1996, col. 777. En adelante citaremos esta obra con la abreviatura H & S.

²⁸ Rollenhagen, Gabriel, *Nucleus emblematum selectissimorum... Zeelando Excussori* [Arnheim, 1611], núm. 3 (H & S, col. 1848).

²⁹ Cf. *op. cit.* en nota 5, p. 356.

³⁰ *Gabrielis Rollenhagii selectorum Emblematum Centuria secunda*. A° 1613. Ultraiecti ex Officina Crispiani Pas-saei, Prostant apud Joan. Janssonium, núm. 35 (H & S, col. 1361).

50: «[se acerca] a Júpiter y a su rayo»). La imagen nos muestra una montaña en cuya cima descarga un rayo; tanto la *pictura* como el sentido del lema pueden haberse inspirado en un pasaje de una oda muy conocida de Horacio en la que nos recomienda la aurea mediocritas: *celsae graviore casu / decidunt turrets feriuntque summos / fulgura montis*. (carm. 2, 10, 10-12). Téngase en cuenta además que el pasaje citado era muy conocido en la literatura emblemática, pues constituye la fuente de dos mote: *feriunt summos fulmina* (Giovio, Ruscelli, Camilli, Núñez de Cepeda, ...) y *celsae graviore casu decidunt* (Borja I, Empr. 95).³¹

b) Motes cuyo texto coincide parcial o totalmente con alguna fuente, pero no contamos con ningún apoyo en la imagen que permita adscribirlos con total seguridad a dicha fuente:

- SPECIE RELIGIONIS (Saavedra, Empr. 27: «Con apariencia de religiosidad»; en la imagen figura un caballo artificial atravesando por una brecha las murallas de Troya). Picinelli,³² que recoge esta empresa de Saavedra, nos ofrece dos citas que pueden haber inspirado los dos términos del mote: *ambitio et avaritia saepe velantur religionis mantello* (Justo Lipsio, *Lib. de una Religione*) y *fallit enim vitium specie virtutis et umbra* (Juvenal, *sat.* 14, 109).

- FIDE ET DIFFIDE (Saavedra, Empr. 51: «Confía y desconfía») lo utiliza también Camerarius (Cent. II, Embl. 55),³³ pero en las respectivas imágenes no hay ningún tipo de coincidencia: en la empresa de Saavedra se representa una mano oculta a punto de estrecharse con otra; el emblema de Camerarius muestra un zorro sobre el hielo que escucha si por debajo hace ruido el agua.

c) Motes sobre cuya fuente conta-

mos con alguna información que no nos ha sido posible verificar:

- LEVE REIICIT, GRAVE REPONIT (Borja II, Empr. 107, p. 421: *Aparta y arroja lo leve, y guarda lo sustancial*; la imagen muestra unos bieltos sobre la era). Picinelli,³⁴ al comentar un emblema cuyo motivo pictórico era una criba o harnero, nos ofrece un texto de San Gregorio de Nacianzo en su versión latina, destacando en mayúsculas las palabras que podrían utilizarse como mote; dicho texto muestra una gran coincidencia con el mote utilizado por Borja: *Ventilabrum habet, quia repurgat aream, et QUIDQUID LEVE est, vento obnoxium REIICIT; quidquid verò grave, in horrea ponit* (Orat. in cap. 3. Lucae). A pesar de nuestros intentos, no hemos sido capaces de localizar este texto entre la ingente producción en lengua griega de dicho autor.

- FERENDUM ET SPERANDUM (Saavedra, Empr. 34: «Hay que sufrir y esperar»). Según Saavedra este lema *fue sentencia de Eurípides, y después mote del emperador Macrino, de donde le tomó esta empresa*.³⁵ Tampoco en este caso hemos encontrado nada sobre la veracidad de tales datos.

- COL SENNO E CON LA MANO (Saavedra, Empr. 59: «Con cabeza y con destreza»). Como ya hemos comentado al final del parámetro anterior, se trata, según Picinelli, de un lema tomado de Ercole Tasso, pero no nos ha sido posible localizarlo.

Parámetro A2b: si el autor consigna o no la fuente del mote.

Distinguimos tres circunstancias: que el autor nos ofrezca la fuente del mote en el texto o en el margen del comen-

³¹ Para más detalles, cf. art. cit. en nota 1, pp. 142, 144-145.

³² *Op. cit.*, tom. I, p. 384, § 355.

³³ Cf. H & S, col. 457.

³⁴ *Op. cit.*, tom. II, p. 255, § 93.

³⁵ *Op. cit.* en nota 5, p. 463.

tario (+); que se consigne la fuente de forma incorrecta o vaga ($\pm$); y que no se consigne ninguna fuente (-). Dada la diferente manera de citar de aquellos tiempos, es inevitable aplicar este parámetro con la mayor generosidad posible: basta tan sólo con que se nos ofrezca el nom-

bre del autor para considerar correcta la asignación; y tampoco consideramos como incorrectos aquellos casos en que haya erratas de imprenta o incorrecciones relativas al número de un libro o de un capítulo (Tabla 2b).

A2b	Borja I	Borja II	Saavedra	TOTALES
+	4	52	17	73
$\pm$	2	5	2	9
-	31	15	9	55
TOTALES	37	72	28	137

Tabla 2b

Motes con fuente consignada +: BORJA I: 24 (p. 49), 94 (p. 189), 95 (p. 191), 99 (p. 199); BORJA II: 1 (p. 209), 2 (p. 211), 5 (p. 217), 6 (p. 219), 7 (p. 221), 8 (p. 223), 14 (p. 235), 15 (p. 237), 16 (p. 239), 23 (p. 253), 29 (p. 265), 31 (p. 269), 32 (p. 271), 35 (p. 277), 36 (p. 279), 40 (p. 287), 43 (p. 293), 46 (p. 299), 47 (p. 301), 48 (p. 303), 55 (p. 317), 57 (p. 321), 59 (p. 325), 60 (p. 327), 61 (p. 329), 65 (p. 337), 66 (p. 339), 69 (p. 345), 70 (p. 347), 71 (p. 349), 72 (p. 351), 74 (p. 355), 77 (p. 361), 79 (p. 365), 81 (p. 369), 84 (p. 375), 87 (p. 381), 89 (p. 385), 90 (p. 387), 94 (p. 395), 95 (p. 397), 100 (p. 407), 101 (p. 409), 104 (p. 415), 105 (p. 417), 112 (p. 431), 117 (p. 441), 118 (p. 443), 119 (p. 445), 122 (p. 451), 123 (p. 453), 124 (p. 455); SAAVEDRA: 2, 4, 10, 18, 19, 20, 26, 28, 35, 41, 42, 43, 44, 57, 73, 75, 84.

Motes con fuente consignada $\pm$: BORJA I: 41 (p. 83), 80 (p. 161); BORJA II: 11 (p. 229), 50 (p. 307), 67 (p. 341), 76 (p. 359), 103 (p. 413); SAAVEDRA: 16, 72.

Motes con fuente no consignada -: BORJA I: 1 (p. 3), 3 (p. 7), 7 (p. 15), 8 (p. 17), 10 (p. 21), 11 (p. 23), 12 (p. 25), 17 (p. 35), 19 (p. 39), 20 (p. 41), 22 (p. 45), 34 (p. 69), 36 (p. 73), 37 (p. 75), 38 (p. 77), 39 (p. 79), 44 (p. 89), 45 (p. 91), 54 (p. 109), 56 (p. 113), 57 (p. 115), 58 (p. 117), 60 (p. 121), 63 (p. 127), 65 (p. 131), 67 (p. 135), 83 (p. 167), 84 (p. 169), 90 (p. 181), 92 (p. 185), 96 (p. 193); BORJA II: 3 (p. 213), 10 (p. 227), 17 (p. 241), 20 (p. 247), 25 (p. 257), 27 (p. 261), 30 (p. 267), 54 (p. 315), 58 (p. 323), 63 (p. 333), 78 (p. 363), 92 (p. 391), 106 (p. 419), 108 (p. 423), 113 (p. 433); SAAVEDRA: prólogo, 32, 37, 46, 71, 78, 81, 82, 100.

Lo primero que llama la atención es el diferente comportamiento que hay entre la primera y segunda parte de las empresas de Juan de Borja; mientras que en la primera sólo se nos ofrece la fuente de cuatro motes y tan sólo con la indicación en el comentario del nombre del autor (dos de Horacio, uno de Virgilio y uno de Marcial), en la segunda el número de motes con fuente reconocida por el emblemista es considerablemente mayor; y esto sólo puede deberse a la mano de su nieto.

La ausencia de datos sobre la fuente de un mote es algo bastante frecuente en cualquier obra de emblemática, y puede obedecer a razones diversas, incluido el olvido del emblemista o el descuido del editor. Cuando se trata de motes que

remontan a versos o sentencias muy célebres de los autores clásicos más conocidos (Virgilio, Horacio, Ovidio, Séneca...), o a adagios, aforismos, apotegmas y sentencias recogidos en repertorios paremiológicos, oficinas y polianteas, lo habitual suele ser ocultar la fuente o consignarla de forma vaga. Otro tanto sucede con los motes que forman parte de la propia tradición del género. E incluso pueden darse ambas circunstancias. En los autores que nos ocupan, ya hemos advertido al principio que en Borja I los comentarios de las empresas carecen de erudición y de anotaciones o escolios en los márgenes, de suerte que la ausencia de información sobre la procedencia de la mayoría de sus motes obedece al interés del autor por mostrarse

conciso y claro, sin desviar la atención del lector ofreciéndole tales datos, sacrificando así la erudición en aras de una mayor eficacia comunicativa y didáctica. En Borja II, de los 15 motes sobre cuya autoría no se nos ofrecen datos, 5 figuran entre los *Adagia* de Erasmo (Empr. 3, 25, 27, 30 y 63),³⁶ 3 o tienen su origen en la emblemática (Empr. 10)³⁷ o cuentan con una tradición como motes en ella (Empr. 20 y 78),³⁸ y otros 3 son versos o sentencias muy conocidos, además de ser motes frecuentes en la emblemática (Empr. 54, 92 y 106).³⁹ En cuanto a los 9 motes de Saavedra sin indicación de su procedencia, 2 son versos muy conocidos y con tradición en el género en su papel de motes (Empr. 32 y 71),⁴⁰ 2 proceden de la literatura emblemática (Empr. 46 y 82⁴¹) y 1 es una conocida máxima (Empr. 37).⁴²

Por lo que se refiere a los 9 motes cuya autoría no se consigna con la debida precisión y exactitud, la mayoría (6) son casos en que el emblemista nos ofrece una información vaga, pero suficiente para su localización. Basten para ilustrarlo los siguientes casos:

- DOMUS AMICA (Borja I, Empr. 41, p. 83) tiene su fuente en las fábulas de Esopo y fue recogido por Erasmo en sus *adagios*,⁴³ ofreciéndonos su versión latina (*Domus amica, domus optima*); y en la glosa dice el emblemista: [...] *DOMUS OPTIMA, que quiere decir*:⁴⁴ No hay cosa mejor que la propia casa. *La fábula de donde se saca es muy conocida*.⁴⁵

- CITO NATA, CITO PEREUNT (Borja I, Empr. 80, p. 161: *Que lo que presto nace, presto perece*) muestra en la imagen una choza cubierta de hiedra, que en una noche nació, y en otra se secó (*de que se quejaba el profeta Jonás*). Esta información nos permitió localizar la fuente del mote en el libro del profeta Jonás (4, 10).

- VAE SOLI (Borja II: Empr. 11, p. 229: *¡Ay del solo!*) tiene su fuente en la Biblia (*Ecl. 4, 10*). En el comentario nos dice el emblemista que es *letra de Salomón*, con lo que no queda claro si se trata del *Eclesiastés*, de los *Proverbios*, del *Cantar de los cantares* o del *Libro de la Sabiduría*.

Tan sólo en dos motes se nos ofrecen datos incorrectos:

- RELINQUENDA (Borja II, Empr. 76, p. 359: *Hase de dejar*). Tanto la *pictura* (un cántaro junto a un pozo) como el mote tienen su fuente en el encuentro de una mujer samaritana con Jesús (*Ioh. 4, 28*). Sin embargo, en el margen del comentario el autor nos remite a *Matth. 15*, donde se trata de una mujer —lo cual explica el error—, pero cananea.

- SIMUL LEVATE (Borja II, Empr. 103, p. 413: *Levantad a una*). En el margen nos remite el autor a *Ierem. 3*, pero en realidad es de *Lam. 3, 41*. La incorrección no es tanta si se considera que se trata de las *Lamentaciones* del profeta Jeremías.

Y sólo en un mote de Saavedra (Empr. 72: *VIRES ALIT: «Alimenta sus fuerzas»*) la información es incompleta: en el texto de la glosa se citan los versos de donde se ha tomado el mote (*Vires insti-*

³⁶ Vide infra tablas 7a (Empr. BII 3), 6b (Empr. BII 25), 6a (Empr. BII 27) y 7a (Empr. BII 30 y BII 63).

³⁷ Vide infra tabla 7c (Empr. BII 10).

³⁸ Vide infra tablas 7b (Empr. BII 20) y 6c (Empr. BII 78).

³⁹ Vide infra tablas 6e (Empr. BII 54), 7b (Empr. BII 92) y 6f (Empr. BII 106).

⁴⁰ Vide infra tablas 6f (Empr. S 32) y 6c (Empr. S 71).

⁴¹ Vide infra tablas 7c (Empr. S 46) y 6c (Empr. S 82).

⁴² Vide infra tabla 7d (Empr. S 37).

⁴³ Vide infra tabla 7a (Empr. BI 41).

⁴⁴ En la ed. de Praga (1581): *que es tanto como si dijese*.

⁴⁵ Nótese cómo el emblemista traduce la fuente en su totalidad (i. e. *Domus amica, domus optima*), y cómo elige sólo una parte para el mote (i. e. *domus optima*), quedando la otra parte (i. e. *domus amica*) representada en la *pictura* (una tortuga).

llat, alitque / Tempestiva quies: maior post otia virtus), pero no se nos indica de qué autor y obra se trata (Estacio, *silv.* 4, 4, 33-34).

Parámetro A3a: tipo de fuente: profana (+) o cristiana (-) (Tabla 3a).

A3a	Borja I	Borja II	Saavedra	TOTALES
+	29	27	23	79
-	8	45	5	58
TOTALES	37	72	28	137

Tabla 3a

Motes con fuente profana (+): BORJA I: 1 (p. 3), 7 (p. 15), 8 (p. 17), 10 (p. 21), 11 (p. 23), 17 (p. 35), 19 (p. 39), 20 (p. 41), 22 (p. 45), 24 (p. 49), 34 (p. 69), 36 (p. 73), 37 (p. 75), 38 (p. 77), 39 (p. 79), 41 (p. 83), 44 (p. 89), 45 (p. 91), 54 (p. 109), 57 (p. 115), 58 (p. 117), 60 (p. 121), 83 (p. 167), 84 (p. 169), 92 (p. 185), 94 (p. 189), 95 (p. 191), 96 (p. 193), 99 (p. 199); BORJA II: 3 (p. 213), 5 (p. 217), 8 (p. 223), 10 (p. 227), 20 (p. 247), 25 (p. 257), 27 (p. 261), 30 (p. 267), 31 (p. 269), 32 (p. 271), 47 (p. 301), 48 (p. 303), 50 (p. 307), 54 (p. 315), 58 (p. 323), 59 (p. 325), 63 (p. 333), 67 (p. 341), 77 (p. 361), 78 (p. 363), 79 (p. 365), 92 (p. 391), 100 (p. 407), 101 (p. 409), 105 (p. 417), 106 (p. 419), 123 (p. 453); SAAVEDRA: prólogo, 2, 4, 10, 16, 19, 20, 28, 32, 35, 37, 41, 42, 43, 46, 57, 71, 72, 73, 78, 81, 82, 84.

Motes con fuente cristiana (-): BORJA I: 3 (p. 7), 12 (p. 25), 56 (p. 113), 63 (p. 127), 65 (p. 131), 67 (p. 135), 80 (p. 161), 90 (p. 181), BORJA II: 1 (p. 209), 2 (p. 211), 6 (p. 219), 7 (p. 221), 11 (p. 229), 14 (p. 235), 15 (p. 237), 16 (p. 239), 17 (p. 241), 23 (p. 253), 29 (p. 265), 35 (p. 277), 36 (p. 279), 40 (p. 287), 43 (p. 293), 46 (p. 299), 55 (p. 317), 57 (p. 321), 60 (p. 327), 61 (p. 329), 65 (p. 337), 66 (p. 339), 69 (p. 345), 70 (p. 347), 71 (p. 349), 72 (p. 351), 74 (p. 355), 76 (p. 359), 81 (p. 369), 84 (p. 375), 87 (p. 381), 89 (p. 385), 90 (p. 387), 94 (p. 395), 95 (p. 397), 103 (p. 413), 104 (p. 415), 108 (p. 423), 112 (p. 431), 113 (p. 433), 117 (p. 441), 118 (p. 443), 119 (p. 445), 122 (p. 451), 124 (p. 455); SAAVEDRA: 18, 26, 44, 75, 100.

De nuevo observamos diferencias significativas: la presencia de motes con fuente cristiana es escasa en Saavedra y en Borja I, mientras que aumenta de forma muy considerable en Borja II, lo suficiente como para sospechar que no todas las empresas procedan sólo de la mano de Juan de Borja, en contra de lo que asegura su nieto.

La mayoría de los motes con fuente cristiana proceden de la Biblia, y en par-

ticular del *Antiguo Testamento*, que se presta más que el *Nuevo* a lo simbólico y alegórico, con un claro predominio de los libros poéticos o didácticos sobre los proféticos e históricos. Los motes con fuente en la patrología sólo se encuentran en Borja II.⁴⁶

Parámetro A3b: el tipo de fuente: poesía (+) o prosa (-) (Tabla 3b).

A3b	Borja I	Borja II	Saavedra	TOTALES
+	19	30	12	61
-	18	42	16	76
TOTALES	37	72	28	137

Tabla 3b

Motes con fuente poética (+): BORJA I: 1 (p. 3), 10 (p. 21), 11 (p. 23), 12 (p. 25), 22 (p. 45), 24 (p. 49), 34 (p. 69), 36 (p. 73), 38 (p. 77), 39 (p. 79), 45 (p. 91), 56 (p. 113), 58 (p. 117), 60 (p. 121), 67 (p. 135), 90 (p. 181), 94 (p. 189), 95 (p. 191), 99 (p. 199); BORJA II: 2 (p. 211), 6 (p. 219), 11 (p. 229), 14 (p. 235), 23 (p. 253), 25 (p. 257), 27 (p. 261), 29 (p. 265), 31 (p. 269), 32 (p. 271), 36 (p. 279), 40 (p. 287), 47 (p. 301), 50 (p. 307), 54 (p. 315), 55 (p. 317), 58 (p. 323), 70 (p. 347), 72 (p. 351), 77 (p. 361), 78 (p. 363), 79 (p. 365), 87 (p. 381), 90 (p. 387), 105 (p. 417), 106 (p. 419), 108 (p. 423), 118 (p. 443), 122 (p. 451), 123 (p. 453); SAAVEDRA: prólogo, 20, 28, 32, 41, 42, 71, 72, 73, 78, 81, 82.

Motes con fuente en la prosa (-): BORJA I: 3 (p. 7), 7 (p. 15), 8 (p. 17), 17 (p. 35), 19 (p. 39), 20 (p. 41), 37 (p. 75), 41 (p. 83), 44 (p. 89), 54 (p. 109), 57 (p. 115), 63 (p. 127), 65 (p. 131), 80 (p. 161), 83 (p. 167), 84 (p. 169), 92 (p. 185), 96 (p. 193); BORJA II: 1 (p. 209), 3 (p. 213), 5 (p. 217), 7 (p. 221), 8 (p. 223), 10 (p. 227), 15 (p. 237), 16 (p. 239), 17 (p. 241), 20 (p. 247), 30 (p. 267), 35 (p. 277), 43 (p. 293), 46 (p. 299), 48 (p. 303),

⁴⁶ Vide *infra* tablas 8a-e.

57 (p. 321), 59 (p. 325), 60 (p. 327), 61 (p. 329), 63 (p. 333), 65 (p. 337), 66 (p. 339), 67 (p. 341), 69 (p. 345), 71 (p. 349), 74 (p. 355), 76 (p. 359), 81 (p. 369), 84 (p. 375), 89 (p. 385), 92 (p. 391), 94 (p. 395), 95 (p. 397), 100 (p. 407), 101 (p. 409), 103 (p. 413), 104 (p. 415), 112 (p. 431), 113 (p. 433), 117 (p. 441), 119 (p. 445), 124 (p. 455); SAAVEDRA: 2, 4, 10, 16, 18, 19, 26, 35, 37, 43, 44, 46, 57, 75, 84, 100.

A diferencia de lo que sucede en otros emblemistas, en los que predominan los mote con fuente poética, como en Horozco y Covarrubias, se observa aquí un reparto más equilibrado, pero en favor de la prosa, como ocurría tam-

bién en el caso de Núñez de Cepeda.⁴⁷

Parámetro A4: si el autor traduce o parafrasea el mote en el comentario o en alguna otra parte de su obra cuando no está compuesto en la lengua propia (Tabla 4).

A4	Borja I	Borja II	Saavedra	TOTALES
+	100	124	35	259
-	-	-	55	55
TOTALES	100	124	90	314

Tabla 4

Motes de Saavedra con paráfrasis: 4, 9, 18, 20, 21, 23, 27, 28, 34, 37, 43, 45, 46, 54, 59, 61, 69, 71, 75, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 89, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, epitafio.

La finalidad de este parámetro no es otra que la de medir las pretensiones didácticas de los autores en virtud del tipo de público al que se dirige su obra. Los resultados son muy significativos: Saavedra, cuya obra está orientada a un público más restringido y cultivado, nunca ofrece una traducción explícita del mote, sino a lo sumo una paráfrasis —y no para todos los mote—,⁴⁸ casi siempre en el *Sumario de la obra y orden de las empresas*; en cambio Borja siempre ofrece una traducción explícita del mote, lo cual sólo se puede justificar por el público más amplio y menos cultivado al que sus empresas se dirigen; de ahí también la brevedad y claridad de sus comentarios, así como la escasez de aparato erudito. Y de nuevo encontramos diferencias significativas entre la primera y segunda parte en Borja; en la primera la traducción del mote se realiza siempre en el comentario, mientras que en la segunda unas veces figura en el comentario, otras al final de la obra en la *Tabla de las empresas y de sus títulos*.

3. PARÁMETRO B

Describe las relaciones existentes entre los contenidos del mote y de la *pictura*. Distinguimos tres tipos de mote:

I Identificativos (Id): constituyen una especie de título de lo representado en la *pictura*; por ejemplo: AMICITIAE BONUM (Borja I, Empr. 35, p. 71: *El bien y provecho de la amistad*), cuya *pictura* muestra un arco cuyas piedras se sustentan unas a otras.

II Descriptivos (Ds): narran la acción representada en la *pictura*; por ejemplo: INCURSIONIBUS SOLIDATUR (Borja I, Empr. 92, p. 185: *Con los contrastes se hace más fuerte*); la imagen nos presenta un árbol combatido por los vientos que se mantiene firme y robusto.

III Complementarios (Co): su contenido o bien es autónomo e independiente de la *pictura*, en el sentido de que transmiten por sí mismos el mensaje, que la imagen ilustra de forma simbólica o ejemplar; por ejemplo: VELOCEM TARDUS ASSEQUITUR (Borja II, Empr. 27, p. 261: *El tardo con seso, alcanza al veloz*), cuya imagen nos muestra una tortuga compitiendo en la carrera en el suelo con un águila. O bien expresan la mitad

⁴⁷ Para Horozco y Núñez de Cepeda, *cf.* art. cit. en nota 1, p. 97; para Covarrubias, *cf.* art. cit. en nota 21, p. 168.

⁴⁸ Hemos aplicado este parámetro en Saavedra con bastante generosidad.

del mensaje, mientras que la *pictura* expresa la otra mitad, de suerte que se establece entre mote y *pictura* una relación interordinativa; por ejemplo: OMNIA VORAT (Borja I, Empr. 29, p. 59: *Todo lo traga o engulle*), cuya imagen representa, mediante la culebra que se muerde la cola, el tiempo, sujeto de la acción verbal expresada en el mote;⁴⁹ o PROCUL (Borja I, Empr. 44, p. 89: *Lejos*), cuya imagen nos muestra unas alas en medio de un haz de rayos, símbolos de Júpiter y de su poder; si se considera que el mote tiene su fuente en la versión latina de un adagio griego (*Procul a Iove pariter atque fulmine*),⁵⁰ resulta evidente el reparto de la totalidad del mensaje entre la letra del mote y lo figurado en la *pictura*: *Lejos* (mote) *de Júpiter, al igual que de su rayo* (*pictura*). Este tipo de motes, que podemos denominar como «interordinativos», eran muy apreciados por la preceptiva⁵¹ y están muy bien representados en los autores aquí analizados⁵².

4. PARÁMETRO C.

La articulación lingüística del mote: sus funciones lingüísticas.

Distinguimos los siguientes tipos de mote:

I Denominativos (Dn): indican el título de la empresa.

II Enunciativos (En): adoptan la forma de una predicación.

II Yusivos (Yu): prescriben de modo explícito un determinado comportamiento.

III Gnómicos (Gn): expresan un valor intemporal; se incluyen aquí aforismos, apotegmas, proverbios...

V Otros: oraciones exclamativas, interrogativas, cláusulas subordinadas...

Ofrecemos en la siguiente tabla los resultados de la combinación de los parámetros B y C. Téngase en cuenta que, por definición, los motes identificativos son a su vez denominativos y que no es posible que un mote sea a la vez descriptivo y yusivo

B & C	Borja I	Borja II	Saavedra	TOTALES
Id & Dn	17	22	8	47
Ds & En	6	10	26	42
Ds. & Gn	0	0	0	0
Co & En	50	51	44	145
Co & Yu	14	31	12	57
Co & Gn	7	4	5	16
Co & Otros	6	6	8	20
TOTALES	100	124	103	327

Tabla 5: parámetros B y C

B: Id: 47. Ds: 42. Co: 238.

C: Dn: 47. En: 187. Yu: 57. Gn: 16. Otros: 20.

Id & Dn: BORJA I: 5 (p. 11), 15 (p. 31), 25 (p. 51), 31 (p. 63), 35 (p. 71), 47 (p. 95), 48 (p. 97), 52 (p. 105), 53 (p. 107), 62 (p. 125), 63 (p. 127), 66 (p. 133), 69 (p. 139), 71 (p. 143), 75 (p. 151), 85 (p. 171), 98 (p. 197); BORJA II: 6 (p. 219), 12 (p. 231), 13 (p. 233), 18 (p. 243), 20 (p. 247), 26 (p. 259), 36 (p. 279), 38 (p. 283),

⁴⁹ Sobre el tipo de relaciones en el entramado semántico de mote y *pictura*, cf. González Muñoz, Fernando, «El emblema como sistema de comunicación», en Sagrario López Poza (ed.), *op. cit.* en nota 1, pp. 155-166.

⁵⁰ Vide infra tabla 7a (Empr. BI 44).

⁵¹ Y si la mitad dijere la figura y la otra mitad la letra estará bien, y algunos piensan es lo mejor (Juan de Horozco, *Emblemas morales*, En Zaragoza, por Alonso Rodríguez, 1603-1604, Lib. I, fol. 48v).

⁵² Hemos encontrado un total de 39 motes de este tipo: BORJA I: 20 (p. 41), 24 (p. 49), 29 (p. 59), 38 (p. 77), 41 (p. 83), 44 (p. 89), 59 (p. 119), 65 (p. 131), 78 (p. 157), 81 (p. 163); BORJA II: 1 (p. 209), 2 (p. 211), 3 (p. 213), 7 (p. 221), 8 (p. 223), 14 (p. 235), 15 (p. 237), 21 (p. 249), 23 (p. 253), 29 (p. 265), 30 (p. 267), 47 (p. 301), 82 (p. 371), 91 (p. 389), 115 (p. 437), 116 (p. 439); SAAVEDRA: 4, 18, 20, 21, 26, 42, 43, 49, 50, 58, 87, 98, 100.

51 (p. 309), 53 (p. 313), 67 (p. 341), 77 (p. 361), 78 (p. 363), 85 (p. 377), 86 (p. 379), 88 (p. 383), 99 (p. 405), 104 (p. 415), 108 (p. 423), 110 (p. 427), 117 (p. 441), 124 (p. 455); SAAVEDRA: 3, 22, 23, 28, 82, 93, 99, epitafio.

Ds & En: BORJA I: 11 (p. 23), 16 (p. 33), 87 (p. 175), 92 (p. 185), 94 (p. 189), 95 (p. 191); BORJA II: 31 (p. 269), 52 (p. 311), 75 (p. 357), 93 (p. 393), 95 (p. 397), 109 (p. 425), 111 (p. 429), 113 (p. 433), 120 (p. 447), 123 (p. 453); SAAVEDRA: 6, 8, 9, 12, 19, 24, 40, 53, 54, 61, 62, 65, 66, 67, 70, 72, 73, 76, 77, 78, 83, 86, 89, 92, 94, 98.

Co & En: BORJA I: 1, (p. 3), 2 (p. 5), 3 (p. 7), 4 (p. 9), 7 (p. 15), 9 (p. 19), 10 (p. 21), 12 (p. 25), 17 (p. 35), 18 (p. 37), 20 (p. 41), 21 (p. 43), 23 (p. 47), 26 (p. 53), 27 (p. 55), 30 (p. 61), 33 (p. 67), 34 (p. 69), 36 (p. 73), 37 (p. 75), 40 (p. 81), 42 (p. 85), 43 (p. 87), 45 (p. 91), 46 (p. 93), 50 (p. 101), 55 (p. 111), 56 (p. 113), 57 (p. 115), 61 (p. 123), 64 (p. 129), 67 (p. 135), 68 (p. 137), 70 (p. 141), 73 (p. 147), 74 (p. 149), 76 (p. 153), 78 (p. 157), 79 (p. 159), 80 (p. 161), 82 (p. 165), 83 (p. 167), 84 (p. 169), 88 (p. 177), 89 (p. 179), 90 (p. 181), 91 (p. 183), 93 (p. 187), 97 (p. 195), 99 (p. 199); BORJA II: 1 (p. 209), 2 (p. 211), 4 (p. 215), 7 (p. 221), 8 (p. 223), 9 (p. 225), 10 (p. 227), 14 (p. 235), 15 (p. 237), 17 (p. 241), 19 (p. 245), 22 (p. 251), 29 (p. 265), 33 (p. 273), 34 (p. 275), 35 (p. 277), 40 (p. 287), 41 (p. 289), 42 (p. 291), 44 (p. 295), 46 (p. 299), 49 (p. 305), 50 (p. 307), 55 (p. 317), 58 (p. 323), 59 (p. 325), 60 (p. 327), 66 (p. 339), 68 (p. 343), 69 (p. 345), 73 (p. 353), 79 (p. 365), 80 (p. 367), 82 (p. 371), 83 (p. 373), 87 (p. 381), 89 (p. 385), 90 (p. 387), 92 (p. 391), 94 (p. 395), 97 (p. 401), 100 (p. 407), 101 (p. 409), 102 (p. 411), 106 (p. 419), 107 (p. 421), 115 (p. 437), 116 (p. 439), 118 (p. 443), 121 (p. 449), 122 (p. 451); SAAVEDRA: prólogo, 1, 2, 5, 7, 10, 11, 13, 14, 17, 18, 20, 21, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 35, 38, 39, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 58, 59, 68, 69, 74, 79, 80, 84, 87, 88, 91, 97, 101.

Co & Yu: BORJA I: 8 (p. 17), 13 (p. 27), 14 (p. 29), 22 (p. 45), 28 (p. 57), 32 (p. 65), 39 (p. 79), 49 (p. 99), 60 (p. 121), 72 (p. 145), 77 (p. 155), 86 (p. 173), 96 (p. 193), 100 (p. 201); BORJA II: 5 (p. 217), 16 (p. 239), 23 (p. 253), 24 (p. 255), 28 (p. 263), 37 (p. 281), 39 (p. 285), 43 (p. 293), 47 (p. 301), 48 (p. 303), 54 (p. 315), 56 (p. 319), 57 (p. 321), 61 (p. 329), 62 (p. 331), 63 (p. 333), 64 (p. 335), 65 (p. 337), 70 (p. 347), 71 (p. 349), 72 (p. 351), 74 (p. 355), 76 (p. 359), 81 (p. 369), 84 (p. 375), 91 (p. 389), 98 (p. 403), 103 (p. 413), 105 (p. 417), 112 (p. 431), 119 (p. 445); SAAVEDRA: 4, 32, 34, 36, 51, 55, 57, 63, 64, 85, 95, 96.

Co & Gn: BORJA I: 19 (p. 39), 29 (p. 59), 41 (p. 83), 44, (p. 89), 51 (p. 103), 54 (p. 109), 58 (p. 117); BORJA II: 3 (p. 213), 25 (p. 257), 27 (p. 261), 30 (p. 267); SAAVEDRA: 16, 37, 41, 71, 75.

Co & otros: BORJA I: 6 (p. 13), 24 (p. 49), 38 (p. 77), 59 (p. 119), 65 (p. 131), 81 (p. 163); BORJA II: 11 (p. 229), 21 (p. 249), 32 (p. 271), 45 (p. 297), 96 (p. 399), 114 (p. 435); SAAVEDRA: 15, 43, 44, 56, 60, 81, 90, 100.

Si se considera que la preceptiva recomendaba que mote y pintura guardasen una cierta proporción entre sí, tratando de evitar en lo posible la redundancia y dejando la expresión del mensaje más en manos de la letra que de la imagen,⁵³ se explica bien el claro predominio de los mote complementarios sobre los identificativos y descriptivos. No obstante, es significativo el número de mote descriptivos en Saavedra, así como el de identificativos en Borja I y II. Por otro lado, los mote yusivos son más frecuentes en Borja II que en Borja I y en Saavedra.

5. PARÁMETROS D

En este cuarto grupo de parámetros, que sólo es aplicable a los mote que cuentan con un antecedente literario, analizamos la paternidad o filiación genética de los mote y su tradición filológica y textual (D1), la semejanza textual entre el mote y su fuente (D2), así como una comparación de la función del mote en el emblema con su papel en el contexto originario (D3).

Parámetro D1: las fuentes del mote: fuentes primarias y secundarias; pervivencia.

Es frecuente en la literatura emblemática que diferentes autores se sirvan de un mismo mote con fuente literaria; también es frecuente que muchos de los *dicta* de los autores antiguos susceptibles de utilizarse como mote por su contenido proverbial y sentencioso formaran parte de la exégesis del latín patristico y medieval, así como de repertorios y colecciones. En consecuencia, las fuentes que pudo haber manejado el emblemista para la *inventio* de sus mote son: su propio

⁵³ La segunda condición es que por sí diga algo [sc. el mote], no sea lo mismo que la figura [...]. Aun se ha de procurar que el propósito de lo que se pretende se diga en la letra, y por eso se llama mote, y le llaman el alma (Juan de Horozco, op. cit., Lib. I, fol. 48v).

conocimiento de los textos antiguos, patristicos y medievales, así como las colecciones de proverbios, adagios y sentencias, sin olvidar, naturalmente, la propia producción emblemática. Y ahí es donde indagaremos la presencia de los motes de los autores que nos ocupan.

Nuestra búsqueda se ha realizado con los siguientes instrumentos: los textos de los autores griegos y latinos en formato de CD-ROM,⁵⁴ la colección de emblemas elaborada por Picinelli,⁵⁵ las enciclopedias de emblemática de Henkel & Schöne⁵⁶ y de Bernat Vistarini-Cull,⁵⁷ los *Adagios* de Erasmo⁵⁸ y la concordancia lexematizada de motes de Díaz de Bustamante.⁵⁹

En las tablas que siguen consignamos en las columnas relativas a las fuentes las referencias encontradas, sin pretender que se entienda que el emblemista se sirvió de todas ellas en todos los casos. Lo que nos interesa es dejar constancia de la exis-

tencia o no de una tradición textual, de un fondo común del que pueden haber participado directa o indirectamente cada uno de los emblemistas. No obstante, queremos destacar la presencia de un número muy significativo de motes entre los *Adagios* de Erasmo, en particular aquellos con antecedentes literarios griegos, que siguen con bastante fidelidad la versión latina ofrecida por Erasmo, lo cual invita a pensar que esta obra fue la única fuente manejada por el emblemista.

En las fuentes relativas a otros emblemistas, citamos por las ediciones consignadas en las enciclopedias mencionadas de Henkel & Schöne y de Bernat & Cull, a las que remitimos también en las tablas mediante las abreviaturas respectivas de H & S y B & C. Cuando se trata de una obra no recogida en esos repertorios, indicamos en el pie de las tablas la edición consultada.

Empr.	Mote	Fuente originaria	Fuente secundaria	Pervivencia
BII 279	VELOCEM TARDUS ASSEQUITUR	Homero: <i>Od.</i> 8, 329.	Erasmo: <i>Adag.</i> 1, 7, 67.	

Tabla 6a: motes con fuente en la poesía griega.

Observaciones (Tabla 6a): además de la referencia de Homero, véase también Teognis, *eleg.* 1, 329.

Empr.	Mote	Fuente originaria	Fuente secundaria	Pervivencia
BI 22	FRANGAT	Plauto: <i>Circ.</i> 55.		Reusner, I, 32, epigr., v. 4 (H & S, col. 228).
BII 25	AUT TERRA AUT MARI	Plauto: <i>Ps.</i> 317.	Erasmo: <i>Adag.</i> 4, 10, 26.	
S 41	NE QUID NIMIS	Terencio: <i>Andr.</i> 63.	Erasmo: <i>Adag.</i> 1, 6, 96. Francisco de Guzmán, <i>Triunfos morales</i> (B & C, núm. 1565). Reusner, II, 9 (H & S, col. 1647). Rollenhagen, II, 84 (H & S, col. 1387). Cats, <i>Prot.</i> 5, 3 (H & S, col. 1835).	Picinelli, I, p. 305, § 431.

Tabla 6b: motes con fuente en la poesía latina: Plauto y Terencio.

⁵⁴ El *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG), de la Univ. de California, para los autores griegos; el *PHI*, elaborado por el Packard Humanities Institute, para los autores latinos clásicos; la *Patrologia Latina Database* (PLD), ed. por Chadwick, que contiene en 5 CDs la *Patrologia Latina* de Migne, así como el *CETEDOC Library of Christian Latin Texts* (CLCLT), de la Univ. de Louvain-la-Neuve, en 2 CDs con buena parte de la patristica y otros autores latinos medievales.

Observaciones (Tabla 6b):

- BI 22 (FRANGAT: *Pártala*): en la *pictura* se representa una nuez; el verso de Plauto, reproducido por Reusner en el epigrama (v. 4), dice así: *qui e nuce nuculeum esse volt, frangit nucem* («quien quiere comerse una nuez, rompe la cáscara»); tiene un claro valor proverbial en la medida en que Plauto lo utiliza para expresar la idea de que al que algo quiere algo le cuesta, que es el mensaje de la empresa de Borja.

- BII 25 (NE QUID NIMIS: «Nada en demasía»): se trata de la versión latina de un apotegma griego (μηδὲν ἄγαν) atribuido a

diversos autores, en particular a alguno de los siete sabios (véase, por ejemplo, Diógenes Laercio, 1, 41; 1, 63 y 2, 32; Clemente de Alejandría, *Strom.*, 1, 14, 61, 1); según la tradición también estaba grabado en el templo de Apolo en Delfos (véase, por ejemplo, Platón, *Protag.*, 343b; *Charm.* 164d-165a; Diodoro Sículo, 9, 10, 1; Pausanias, 10, 24, 1). Dado que la versión latina es obra de Terencio, nos ha parecido más oportuno incluirlo entre los mote con fuente latina y poética, en lugar de consignarlo entre los mote griegos. Terencio ofrece otra versión muy parecida: *nil nimis* (*Heaut.* 519).

Empr.	Mote	Fuente originaria	Fuente secundaria	Pervivencia
BI 36	IN UTRUMQUE PARATUS	Virgilio: <i>Aen.</i> 2, 61.	Ruscelli, <i>Impr.</i> , III, p. 266.	Camerarius, II, 24 (H & S, col. 529-530). Picinelli, I, p. 192, § 262; II, p. 141, § 27.
BII 78	ET DOLUS ET VIRTUS	Virgilio: <i>Aen.</i> 2, 390.	Sambucus, p. 239 (H & S, col. 631).	
BI 24	DUM DESAEVIT HIEMS	Virgilio: <i>Aen.</i> 4, 52.		
S 82	DECUS IN ARMIS	Virgilio: <i>Aen.</i> 5, 262.	Typotius, <i>Symb.</i> , III, 79.	
BI 45	SIC ITUR AD ASTRA	Virgilio: <i>Aen.</i> 9, 641.		Picinelli, I, p. 185, § 218; II, p. 141, § 23; p. 208, § 17.
S 71	LABOR OMNIA VINCIT	Virgilio: <i>Georg.</i> 1, 145.	Reusner, II, 29 (H & S, col. 930). Haechtans / Zetter, 12, (H & S, col. 1747). Covarrubias, II, 77 (B & C, núm. 932).	
S 73	COMPRESSA QUIESCUNT	Virgilio: <i>Georg.</i> 4, 87.		Picinelli, I, p. 502, § 39.
S 28	QUAE SINT, QUAE FUERINT, QUAE MOX VENTURA TRAHANTUR	Virgilio: <i>Georg.</i> 4, 393.	Covarrubias, III, 9 (B & C, núm. 1309).	

Tabla 6c: mote con fuente en la poesía latina: Virgilio.

Observaciones (Tabla 6c):

- BI 36 (IN UTRUMQUE PARATUS: *A lo*

uno, y a lo otro aparejado): citamos por la siguiente ed. de Girolamo Ruscelli: *Le Impre-*

⁵⁵ Cf. nota 19.

⁵⁶ Cf. nota 27.

⁵⁷ Cf. nota 6.

⁵⁸ Manejamos y citamos la ed. con el título de *Adagia* contenida en el tomo II de sus *Opera omnia, emendatiora et auctiora*, Lugduni Batavorum, 1703 (reprod. facs., London: The Gregg Press Limited, 1962).

⁵⁹ Díaz de Bustamante, José Manuel, *Instrumentum Emblematicum*, Hildesheim: Georg Olms, 1992, 2 vols. En esta obra se recogen los lemas presentes en casi una veintena de obras básicas de la emblema, entre las cuales se encuentran los repertorios citados de Erasmo, Picinelli y Henkel & Schöne.

se illustri con espositioni et discorsi del S^{or}. Ieronimo Ruscelli... In Venetia. Appresso Comin da Trino di Monferrato, MDLXXII.

- S 82 (DECUS IN ARMIS: «Decoro en las armas»): *cf.* también Tácito, *hist.* 3, 84: *decus in castris*; citamos por la siguiente ed. de Jaco-

bus Typotius: *Symbola Divina et Humana Pontificum Imperatorum Regum*, Pragae, ex Musaeo Octavi de Strada civis Romani. S. C. M. sculptor Egidius Sadeler excu., tomo III, 1603 (ed. facs. de Graz, Austria, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1972).

Empr.	Mote	Fuente originaria	Fuente secundaria	Pervivencia
S 78	FORMOSA SUPERNE	Horacio: <i>ars</i> , 3-4.		
S 81	QUID VALEANT VIRE	Horacio: <i>ars</i> , 40.		
S pról.	EX FUMO IN LUCEM	Horacio: <i>ars</i> , 143.		Picinelli, I, p. 75-76, § 111; II, p. 28,
S 42	OMNE TULIT PUNCTUM	Horacio: <i>ars</i> , 343.	Erasmus: <i>Adag</i> . 1, 5, 60.	
BI 94	FORTITER OCCUPA PORTUM	Horacio: <i>canu.</i> 1, 14, 2-3.		
BI 95	CELSAE GRAVIORE CASU DECIDUNT	Horacio: <i>canu.</i> 2, 10, 10-11.		
BII 123	MEA VIRTUTE ME INVOLVO	Horacio: <i>canu.</i> 3, 29, 54-55.		Picinelli, I, p. 386-387, § 373.
BII 77	NIL CONSCIRE SIBI	Horacio: <i>epist.</i> 1, 1, 61.		Picinelli, I, p. 179, § 183.
BII 79	NEGLECTIS INNASCITUR AGRIS	Horacio: <i>sat.</i> 1, 3, 37.	Erasmus: <i>Adag</i> . 2, 9, 98.	
BII 47	LONGE FUGE	Horacio: <i>sat.</i> 1, 4, 34.	Erasmus: <i>Adag</i> . 1, 1, 81.	

Tabla 6d: motes con fuente en la poesía latina: Horacio.

Empr.	Mote	Fuente originaria	Fuente secundaria	Pervivencia
BI 11	VI FRANGITUR, OBSEQUIO FLECTITUR	Ovidio: <i>ars</i> , 2, 179-180.		Camerarius, I, 21 (H & S, col. 153). Covarrubias, II, 57 (B & C, núm. 1654).
BII 31	IN MEA VESANAS HABUI DISPENDIA VIRE	Ovidio: <i>am.</i> 1, 7, 25.		
BI 1	MERUISSE SATIS	Ovidio: <i>Fast.</i> 5, 579.		
BI 10	NITOR IN ADVERSUM	Ovidio: <i>met.</i> 2, 72.		
BI 34	RETINERE NEQUEO	Ovidio: <i>met.</i> 2, 192.		Covarrubias, II, 69 (B & C, núm. 661).
BII 54	PRINCIPIIS OBSTA	Ovidio: <i>rem.</i> 91.		Covarrubias, II, 51 (B & C, núm. 941). Visscher, I, 49 (H & S, col. 1203). Picinelli, I, pp. 67-68, § 44.
BI 38	POST VULNERA	Ovidio: <i>trist.</i> 1, 3, 35.		

Tabla 6e: motes con fuente en la poesía latina: Ovidio.

Observaciones (Tabla 6d): BII 47 (LONGE FUGE: *Huye lejos*): la *pictura* nos muestra un toro que intenta desprenderse de un manojo de heno atado a uno de sus cuernos. El adagio de Erasmo dice así: *faenum in cornu*

habet («tiene heno en el cuerno»; de este modo se advertía sobre la bravura del animal a quienes se topasen con él); la glosa de Erasmo recoge el verso entero de Horacio: *faenum in cornu habet, longe fuge*.

Empr.	Mote	Fuente originaria	Fuente secundaria	Pervivencia
S 20	FALLAX BONUM	Séneca: <i>Oed.</i> 6.		
BII 32	ME DULCIS SATURET QUIES	Séneca: <i>Thy.</i> 393.		
BI 58	NULLA SORS LONGA	Séneca: <i>Thy.</i> 596.		
BII 106	VOLUPTAS BREVIS	Séneca: <i>Thy.</i> 597. (cf. también Ovidio: <i>met.</i> 9, 485).		Camerarius, III, 97 (H & S, col. 911); Vaenius, p. 102-103 (H & S, col. 911) Picinelli, I, p. 434, § 18.
BI 60	NE TE QUAESIERIS EXTRA	Persio: <i>sat.</i> 1, 7.		Camerarius, IV, 98 (H & S col. 617). Mannich, p. 41 (H & S col. 171). Cats, Embl. 29, (H & S col. 1324). Saavedra, 32. Picinelli, I, pp. 679-680, § 24.
S 32	NE TE QUAESIVERIS EXTRA	Persio: <i>sat.</i> 1, 7.	Borja, I, 60. Camerarius, IV, 98 (H & S col. 617). Mannich, p. 41 (H & S col. 171). Cats, Embl. 29, (H & S col. 1324).	Picinelli, I, pp. 679-680, § 24.
BI 39	HODIE VIVE	Marcial: 1, 15, 12.		Covarrubias, II, 100 (B & C, núm. 508).
BI 99	RES EST MAGNA TACERE	Marcial: 4, 80, 6.		

Tabla 6f: motes con fuente en la poesía latina: Séneca, Persio, Marcial.

Empr.	Mote	Fuente originaria	Fuente secundaria	Pervivencia
BII 105	TOLLE MORAS	Lucano: 1, 281.		
S 72	VIRES ALIT	Estacio: <i>silv.</i> 4, 4, 33-34.		
BII 50	QUAS FECI GESTO	Ausonio: <i>Biss.</i> 1, 6.	Erasmo: <i>Adag.</i> 1, 1, 86.	
BII 58	SIC TOTUS COMPONITUR ORBIS	Claudiano: <i>cann. maior.</i> 8, 299-300.		

Tabla 6g: motes con fuente en la poesía latina: otros autores.

Empr.	Mote	Fuente originaria	Fuente secundaria	Pervivencia
BI 54	LAPIDE AURUM, AURO HOMO	Quilón de Esparta, <i>apud</i> Diógenes Laercio, 1, 71.	Erasmus: <i>Adag</i> . 2, 4, 51.	
BII 48	NE FRANGITO	Apotegma de Pitágoras, <i>apud</i> Diógenes Laercio, 8, 35.	Erasmus: <i>Adag</i> . 2, 4, 51 (p. 23, col. D).	
BII 3	HAUD PARIT BELLUM	Apotegma de Solón, <i>apud</i> Plutarco, <i>Sol</i> . 14, 4.	Erasmus: <i>Adag</i> . 4, 2, 96.	
BII 30	VIRUM OSTENDUNT	Apotegma griego.	Erasmus: <i>Adag</i> . 1, 10, 76.	
BI 19	VITA BREVIS	Hipócrates: <i>Aph</i> . 1, 1.	<i>Apud</i> Séneca: <i>dial</i> . 10, 1. Valeriano, <i>Hierogl</i> ., p. 264b.	
BII 8	MELIORA SEQUENTI	Platón: <i>Leg</i> . 728c.		
S 19	VICISSIM TRADITUR	Platón: <i>Leg</i> . 776b.	Erasmus: <i>Adag</i> . 1, 2, 38.	
BI 41	DOMUS AMICA	Esopo: <i>fab</i> . 108.	Erasmus: <i>Adag</i> . 3, 3, 38. Aneau, p. 80 (H & S, col. 607-8).	Holtzward, 27 (H & S, col. 618- 619). Camerarius, II, 91 (H & S, col. 609).
BI 44	PROCUL	Diogeniano: <i>paroem</i> . 7, 77b.	Erasmus: <i>Adag</i> . 1, 3, 96.	
S 16	PURPURA IUXTA PURPURAM	Proverbio griego, <i>apud</i> Foebamón, <i>de figuris</i> , 1, 1, 22-23.	Erasmus: <i>Adag</i> . 2, 1, 74.	
BII 63	SUSTINE ET ABSTINE	Máxima de Epicteto, conservada en Aulo Gelio (17, 19, 6: <i>ἀνέχου ἐτ ἀπέχου</i>).	Erasmus: <i>Adag</i> . 2, 7, 13. Alciato (1550), p. 41 Ruscelli, II, p. 156. Bocchi, II, 57.	Horozco, III, 2 (B & C, núm. 1655). Camerarius, I, 68 Covarrubias, III, 78 (B & C, núm. Picinelli, I, p. 349, § 83.

Tabla 7a: motes con fuente en la prosa griega.

Observaciones (Tabla 7a):

- BI 54 (LAPIDE AURUM, AURO HOMO: *Con la piedra se prueba el oro, y con el oro el hombre*): la *pictura* presenta una piedra de toque; el adagio de Erasmo dice así: *quod index auro, id aurum homini* («lo que la piedra de toque para el oro, eso es el oro para el hombre»).

- BII 48 (NE FRANGITO: *No le partas*): en la *pictura* hay una mesa con un pan, símbolo de la amistad, y un cuchillo envainado; como el propio emblemista reconoce en la glosa, el apotegma de Pitágoras (ἄρτον μὴ καταγ-

νύειν; en la versión latina de Erasmo: *panem ne frangito*, i. e. «no rompas el pan») nos advierte de forma metafórica que no hay que romper la amistad, mensaje de la empresa.

- BII 3 (HAUD PARIT BELLUM: *De la igualdad no nacen rencillas*): la versión latina que ofrece Erasmo para este apotegma de Solón (τὸ ἴσον πόλεμον οὐ ποιεῖν) es: *aequalitas haud parit bellum* («la igualdad no engendra la guerra»); el emblemista prescinde en el mote del sujeto (*aequalitas*), pues éste queda representado en la *pictura* me-

diente el *exemplum* de una golondrina que reparte por igual la comida a sus crías.

- BII 30 (VIRUM OSTENDUNT: *Occupaciones dan a conocer los hombres*): el apotegma griego (ἀρχὴ ἀνδρα δείκνυσσι) se atribuye a tres de los siete sabios: Bías de Priene (cf. Aristóteles, *Eth. Nic.*, 1130a, 1-2), Pítaco de Mitilene (cf. Diógenes Laercio, 1, 77) o Solón (cf. Harpocratió, *Lexic.*, 60, 16; Suda, α, 4096). La versión latina de Erasmo es *magistratus virum indicant*, aunque al final de su glosa ofrece otra versión más acorde con el mote de Borja: *magistratus virum ostendit*; de nuevo el emblemista elide en el mote el sujeto (*magistratus*), representado en la imagen por una silla curul.

- BI 19 (VITA BREVIS: *La vida es breve*): la versión latina de este aforismo de Hipócrates (ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρὴ) es *ars longa, vita brevis*; por lo que atañe a la fuente de Valeriano, que presenta el mismo lema que Borja, citamos por la siguiente edición: *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum, aliarumque Gentium literis Commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzani Bellunensis, a Caelio Augustino Curione duobus Libris aucti, & multis imaginibus illustrati*. Basileae, poer Thomam Guarinum MDLXVII.

- BII 8 (MELIORA SEQUENTI: *Al que sigue lo mejor*): en la *pictura* hay una palma, símbolo de la victoria y el premio; el texto de Platón (*Leg.* 728c), dice: τιμὴ δ' ἐστὶν ἡμῖν, [...] τοῖς μὲν ἀμείνοισιν ἔπεσθαι («para nosotros la honra [...] es seguir lo mejor»). Borja, que remite en el margen a esa obra de Platón, debió seguir una versión latina que desconocemos.

- S 19 (VICISSIM TRADITUR: «Se entrega de unos a otros»): en la imagen se representa una mano que entrega a otra una antorcha encendida, símbolo del cetro del Estado; el adagio de Erasmo dice: *cursu lampada trado* («Entrego la antorcha en la carrera»); en la glosa señala que se trata de una metáfora proverbial para indicar que la vida pasa de unos a otros, del mismo modo que la antorcha se entrega en la carrera de un corredor a otro, y aduce un verso de Lucrecio (2, 79: *et quasi cursores vitae lampada tradunt* ; «y,

como los corredores, entregan la antorcha de la vida») que, según él, parece haber imitado un texto de Platón (*Leg.* 776b): *Lucretius videtur imitatus Platonem, qui lib. De legibus sexto scribit cives oportere liberis generandis atque educandis operam dare, ut vitam, quam ipsi a maioribus accepissent, vicissim quasi tædam ardentem posteris tradant* («Lucrecio parece haber imitado a Platón, que en el libro sexto del *De Legibus* escribe que conviene que los ciudadanos se preocupen de la procreación y educación de hijos, para que, como si se tratara de una antorcha encendida, entreguen a su vez a la posteridad la vida que ellos han recibido de sus mayores»). En esa paráfrasis latina que Erasmo hace del texto de Platón se inspiró Saavedra para la composición del mote (nótese nuestro subrayado en el texto latino precedente); además el propio Saavedra parafrasea a su vez en su declaración ese texto de Erasmo, reproduciendo una parte de él en el margen (desde *ut vitam* hasta el final).

- BI 41 (DOMUS AMICA: *No hay cosa mejor que la propia casa*): citamos la fábula de Esopo por la edición de A. Hausrath & H. Hunge (ed. Teubner); el texto griego de la fuente original (οἶκος φίλος, οἶκος ἀριστος, traducido por Erasmo como *domus amica, domus optima*) es lo que, según la fábula de Esopo, respondió la tortuga a Júpiter, cuando éste la preguntó por qué era la única que no había acudido al banquete de su boda, al que había invitado a todos los animales. El texto griego figura como un segundo mote en la *pictura* del emblema de Aneau, que lo reproduce de nuevo en el epigrama. Ya hemos señalado antes que Borja presenta en el mote una parte del adagio, quedando la otra parte representada en la imagen por la tortuga.

- BI 44 (PROCUL: *Lejos*): del adagio griego (πόρρω Διὸς τε καὶ κεραυνοῦ), recogido por el paremiógrafo Diogeniano, Erasmo ofrece dos versiones: *porro a love atque fulmine* y *procul a love pariter atque fulmine*. Como indicamos más arriba y al igual que en el mote precedente, el emblemista reparte el contenido de la fuente textual en-

tre el mote y la *pictura*.

- S 16 (PURPURA IUXTA PURPURAM: «La púrpura según la púrpura»): el texto de Foebamón (s. V o VI d. C.) dice así: ἡ γὰρ πορφύρα παρὰ τὴν πορφύραν, ὥς ἡ παροιμία λέγει, διακριτέα («pues, como dice el proverbio, la púrpura con la púrpura hay que juzgarla»); y la versión latina de

Erasmus: *purpura iuxta purpuram dijudicanda*.

- BII 63 (SUSTINE ET ABSTINE: *Sufre y sé abstinente*): citamos por la siguiente ed. de Achile Bocchi: *Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum Quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat, Libri Quinque*, Bononiae, apud Societatem Typographiae Bononiensis, MDLXXIII.

Empr.	Mote	Fuente originaria	Fuente secundaria	Pervivencia
BII 20	HONOS ET ONUS	Varrón: <i>ling.</i> . 5, 73.		Picinelli, II, p. 260, § 30.
S 35	INTERCLUSA RESPIRAT	Cicerón: <i>Cluent.</i> . 183, 5-6.		
BII 92	COTIDIE MORIMUR	Séneca: <i>epist.</i> . 24, 20. Cf. también <i>epist.</i> . 2, 1, 2.	Vulgata: <i>II Reg.</i> . 14, 14; <i>I Mach.</i> . 6, 57; <i>I Cor.</i> . 14, 31.	Horozco, II, 9 (B & C, núm. 293).
BI 8	TIMENDA NIMIA FECUNDITAS	Séneca: <i>epist.</i> . 39, 4.		
BI 7	IN PUSILLO NEMO MAGNUS	Séneca: <i>epist.</i> . 91, 17.		Picinelli, II, p. 179, § 49.
S 2	AD OMNIA	Séneca: <i>epist.</i> . 108, 8.		
BI 17	FERENDO VINCAM	Séneca: <i>dial.</i> . 7, 27, 3.		Picinelli, I, p. 144, § 648.
BI 92	INCURSIONIBUS SOLIDATUR	Séneca: <i>dial.</i> . 1, 4, 16.		Picinelli, I, p. 590, § 410.
BI 37	NISI CUM DEFICIT, SPECTATOREM NON HABET	Séneca: <i>nat. quaest.</i> . 7, 1, 2.		Picinelli, I, p. 31, § 206.
BI 84	MAGNIS VANA TERRE[N]T	Plinio: <i>nat.</i> . 8, 52.		Camerarius, II, 9 (H & S, col. 382).
BII 101	HIEME ET AESTATE IDEM	Plinio: <i>nat.</i> . 10, 86.		
BII 100	VENENATUM NON URITUR	Plinio: <i>nat.</i> . 11. 187.		
BII 59	UROR SINE INCENDIO	Plinio: <i>nat.</i> . 12, 20.		
S 10	FAMA NOCET	Tácito: <i>Agr.</i> . 5, 4.		
S 57	UNI REDDATUR	Tácito: <i>ann.</i> . 1, 6.		
S 84	PLURA CONSILIO QUAM VI	Tácito: <i>ann.</i> . 2, 26.		
BII 5	BIBE ET FUGE	Macrobio: <i>saturn.</i> . 2, 2, 7.		
BI 83	NON SINE IGNE	Servio: <i>Aen.</i> . 1, 292.		
S 4	NON SOLUM ARMIS	Justiniano: <i>Inst. proem.</i> .		

Tabla 7b: motes con fuente en la prosa latina.

Empr.	Mote	Fuente originaria	Fuente secundaria	Pervivencia
BI 57	AMICUS POST MORTEM	Alciato (1531): embl. 12 (H & S, col. 259).		Camerarius, I, 34 (H & S, col. 259).
BI 96	A MINIMIS QUOQUE CAVENDUM	Alciato (1531): embl. 55 (H & S, col. 763).		Schoonhovius, 15 (H & S, col. 394).
BII 10	EX LABORE FRUCTUS	Valeriano, <i>Hierogl.</i> , p. 27b.		
BII 67	STRENUUS BELLATOR	Valeriano, <i>Hierogl.</i> , p. 61.		
BI 20	TUTA MERCES	Contile, <i>Ragionamento</i> , p. 109b.		Camerarius, III, 12 (H & S, col. 822).
S 46	FALLIMUR OPINIONE	Camilli, <i>Impr.</i> III, 21.		

Tabla 7c: motes con fuente en la emblemática.

Observaciones (Tabla 7c):

- BI 57 (AMICUS POST MORTEM: *Amistad, aun después de muerto*): en la glosa: AMICITIA POST MORTEM; en Alciato: AMICITIA ETIAM POST MORTEM DURANS («Amistad que pervive incluso después de la muerte»).

- BI 96 (A MINIMIS QUOQUE CAVENDUM: *Que aun de las cosas pequeñas nos debemos guardar*): en Alciato: A MINIMIS QUOQUE TIMENDUM; en Schoonhovius: A MINIMIS QUOQUE SIBI TIMENDUM.

- BII 10 (EX LABORE FRUCTUS: *Del trabajo sale el fruto*): en Valeriano: FRUCTUS EX LABORIBUS.

- BI 20 (TUTA MERCES: *Es paga cierta*): en Luca Contile: TUTA SILENTIO («Segura en silencio»); citamos por la siguiente edición: *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese...* in Pavia l'anno MDLCCIII; en Camerario: TUTA SILENTIO MERCES («En silencio la recompensa es segura»).

- S 46 (FALLIMUR OPINIONE: «Nos engaña la opinión»): en Camillo Camilli: FALLIT IMAGO («La imagen engaña»); citamos por la siguiente edición: *Imprese illustri di diversi, co i discorsi di Camillo Camilli, et con le figure intagliate in Rame di Girolamo Porro Padovano...* In Venetia appresso Francesco Ziletti, MDLXXXVI.

Empr.	Mote	Fuente originaria	Fuente secundaria	Pervivencia
S 37	MINIMUM ELIGENDUM	Máxima.		
S 43	UT SCIAT REGNARE	Sentencia popular.		

Tabla 7d: motes con otro tipo de fuente.

Observaciones (Tabla 7d):

- S 37 (MINIMUM ELIGENDUM: «Hay que elegir el menor»): según Picinelli (II, p. 158, § 89) se trata de una máxima procedente del canon jurídico: *de duobus malis minus est eligendum* («de entre dos males hay que elegir el menor»); con ligeras variantes la hemos encontrado en dos textos latinos medievales: *apud* Thomas de Kempis, *De imitatione Christi*, 3, 12: *de duobus malis minus est semper eligendum*; y *apud* Historia Compostelana, 2, 86, 3: *de duobus malis levius est eligendum*. En la *pictura* se representa una

nave que, por huir de un naufragio seguro a causa de una tormenta, ha encallado.

- S 43 (UT SCIAT REGNARE: «Para que sepa reinar»): Saavedra afirma en la declaración de esta empresa que tomó el mote de una sentencia popular atribuida al rey Luis XI de Francia: *qui nescit dissimulare, nescit regnare* («quien no sabe disimular, no sabe reinar»). En la *pictura* hay un solio real de cuyo dosel cuelga una piel de león, símbolo de la fortaleza y la severidad, con su cabeza coronada de serpientes, símbolo de la astucia y la prudencia.

Empr.	Mote	Fuente	Pervivencia
BII 55	QUI SEMINANT ET METENT	Iob 4, 8 (cf. también Ps. 125, 5; Gal. 6, 8.)	
BII 72	SPECIEM TUAM VISITA	Iob 5, 24.	
BI 90	EXPECTO DONEC VENIAT	Iob 14, 14.	Camerarius, II, 96 (H & S, col. 935).
BII 14	LORO NON ALLIGATUR	Iob 39, 10.	
BII 2	IN ARDUIS	Iob 39, 27.	
BII 118	SATIABOR CUM APPARUERIT	Ps. 16, 15.	Picinelli, I, p. 270, § 167.
BII 40	NON IN AETERNUM	Ps. 54, 23.	
BI 12	VITAM INVENIET	prov. 8, 35; 21, 21.	
BI 56	SIC VITAM INVENIES	prov. 8, 35; 21, 21.	
BII 87	VULT ET NON VULT	prov. 13, 4.	
BII 122	NUMQUAM SUFFICIT	prov. 30, 16.	
BII 108	AFFLICTIO SPIRITUS	Eccl. 1, 14.	
BII 11	VAE SOLI	Eccl. 4, 10.	Picinelli, I, p. 241, § 531; II, p. 81, § 214.
BII 6	ARROGANTIA SINE FRUCTU	Eccl. 7, 9.	
BII 70	SEPEM NE DISSIPES	Eccl. 10, 8.	
BI 67	UBI CECIDERIT, IBI ERIT	Eccl. 11, 3.	Covarrubias, I, 6 (B & C, núm 142).
BII 90	HAEC ADPOSUIT DEUS HOMINI	Eccl. 15, 17.	
BII 36	COR FATUI	Eccl. 21, 17.	
BII 23	NON IMPEDIRE	Eccl. 32, 5.	
BII 29	SOLO NOMINE AMICUS	Eccl. 37, 1.	

Tabla 8a: motes con fuente cristiana: Biblia (Antiguo Testamento: libros poéticos o didácticos).

Empr.	Mote	Fuente	Pervivencia
BI 63	FUNICULI VANITATUM	Is. 5, 18.	
BII 35	ASPERA IN VIAS PLANAS	Is. 40, 4.	
BII 16	DISCE TEMPUS	Ier. 8, 7.	
BII 43	PRAESTOLARI CUM SILENTIO	Lam. 3, 26.	
BII 103	SIMUL LEVATE	Lam. 3, 41.	
BI 80	CITO NATA; CITO PEREUNT	Ion. 4, 10.	Picinelli, I, p. 619, § 48.
BII 17	NON GIGANTES ELEGIT [DEUS]	Bar. 3, 26.	
BII 65	SUCCIDITE	Dan. 4, 11.	
BII 124	NUMERUS, APPENSIO, DIVISIO	Dan. 5, 25-28.	
S 75	BELLUM COLLIGIT QUI DISCORDIAS SEMINAT	Os. 8, 7.	

Tabla 8b: Motes con fuente cristiana: Biblia (Antiguo Testamento: libros proféticos)

Observaciones (Tabla 8b): BII 17: en la glosa: NON GIGANTES ELEGIT DEUS; en la pictura: NON GIGANTES ELIGIT (*sic*).

Empr.	Mote	Fuente	Pervivencia
BII 81	NOLI RESPICERE POST TERGUM	Gen. 19, 17.	
BII 57	NON SINE OPERCULO	Num. 19, 15.	
BII 66	PINGUEDINEM NON DESERAM	Iud. 9, 9.	
BII 7	DEVORET CEDROS LIBANI	Iud. 9, 15.	
BII 69	CEDO	Ruth 4, 6.	
BII 89	INTRA VEL ULTRA	I Reg. 20, 22.	

Tabla 8c: Motes con fuente cristiana: Biblia (Antiguo Testamento: libros históricos)

Empr.	Mote	Fuente	Pervivencia
BII 61	SALVA NOS, PERIMUS	Matth. 8, 25.	
BII 84	HUNC TIMETE	Luc. 12, 5.	
S 44	NEC A QUO NEC AD QUEM	Ioh. 3, 8.	
BII 76	RELINQUENDA	Ioh. 4, 28.	
BII 74	ET ARDERE ET LUCERE	Ioh. 5, 35.	Picinelli, I, p. 69, § 55.
BII 71	FACERE ET DOCERE	Act. 1, 1.	
S 18	A DEO	Rom. 13, 1.	
BII 119	SIC CURRITE, UT COMPREHENDATIS	I Cor. 9, 24.	
BI 3	LEVE ET MOMENTANEUM	II Cor. 4, 17.	
BII 46	QUID ELIGAM IGNORO	Phil. 1, 22.	
S 100	QUI LEGITIME [CERTAVERIT]	II Tim. 2, 5.	
BII 112	CURRAMUS PER PATIENTIAM	Hebr. 12, 1.	
BII 113	SUPERBIS RESISTIT, HUMILIBUS DAT GRATIAM	Iac. 4, 6.	
BI 65	DONEC DIES ILLUCESCAT	II Petr. 1, 19.	

Tabla 8d: Motes con fuente cristiana: Biblia (Nuevo Testamento).

Empr.	Mote	Fuente	Pervivencia
BII 15	IN VERBIS	Ambrosio: <i>De offic.</i> . 1, 3, 13 (= PL 16, 27C).	
BII 117	DIVINA CONTEMPLATIO	Gregorio Magno: <i>Moral.</i> . 5, 6 (= PL 75, 684B).	
BII 104	TIMORIS PONDUS	Gregorio Magno: <i>Moral.</i> . 16, 40 (= PL 75, 1145D).	
BII 94	VOLUBILITATE FORTIUS	Gregorio Magno: <i>Moral.</i> . 34, 11 (= PL 76, 729A).	
BII 95	ASCENDENDO DEFICIT	Gregorio Magno: <i>epist.</i> . 1, 5, 50 (= PL 75, 450A).	Picinelli, I, p. 78, § 131 (atribuye a S. Agustín el texto de la fuente).
BII 60	NOCTE LUCENT (en la glosa) / SIC VIRTUS IN TRIBULATIONE LUCET (en la glosa y en la <i>pictura</i>)	Bernardo de Clar.: <i>Sermo.</i> <i>super Cant.</i> . 27, 8 (= PL 183, 917C).	
S 26	IN HOC SIGNO	Eusebio de Cesarea: <i>Vit.</i> <i>Const.</i> . 1, 28, 2. Covarrubias, III, 83 (B & C, núm 495).	

Tabla 8e: Motes con fuente cristiana: patrística y otros.

Parámetro D2: El grado de literalidad o correspondencia entre el texto del mote y el texto de la fuente. Distinguimos tres circunstancias:

a) Correspondencia total (+ + +): el mote no presenta ningún cambio, aunque a veces su significado contextual, no el gramatical, es ligeramente distinto debido a la nueva situación en la que se integra.

b) Leves alteraciones (+ + -) del significante en el nivel morfológico o en el sintáctico: cambios en la persona verbal o

en el orden de palabras; elisión de una o más palabras de la fuente para lograr una mayor *brevitas*, determinada casi siempre por la representación en la imagen de lo elidido, sustitución de una palabra por su sinónimo, etc.

c) Alteración del significante y/o del significado (+ - -): cambio de alguna palabra de la fuente por otra, de un modo verbal por otro, de una lengua por otra, etc.; se trata casi siempre de cambios debidos a la adaptación del mote a sus nuevas significaciones.

D2	Borja I	Borja II	Saavedra	TOTALES
+ + +	12	37	16	65
+ + -	17	21	7	45
+ - -	8	14	5	27
TOTALES	37	72	28	137

Tabla 9

Motes + + +: BORJA I: 10 (p. 21), 19 (p. 39), 24 (p. 49), 36 (p. 73), 45 (p. 91), 58 (p. 117), 60 (p. 121), 65 (p. 131), 90 (p. 181), 94 (p. 189), 95 (p. 191), 99 (p. 199); BORJA II: 2 (p. 211), 7 (p. 221), 8 (p. 223), 11 (p. 229), 15 (p. 237), 25 (p. 257), 27 (p. 261), 29 (p. 265), 31 (p. 269), 32 (p. 271), 35 (p. 277), 36 (p. 279), 43 (p. 293), 46 (p. 299), 47 (p. 301), 54 (p. 315), 61 (p. 329), 63 (p. 333), 65 (p. 337), 67 (p. 341), 69 (p. 345), 71 (p. 349), 77 (p. 361), 79 (p. 365), 81 (p. 369), 84 (p. 375), 87 (p. 381), 92 (p. 391), 95 (p. 397), 104 (p. 415), 105 (p. 417), 108 (p. 423), 117 (p. 441), 118 (p. 443), 119 (p. 445), 122 (p. 451), 123 (p. 453); SAAVEDRA: 2, 4, 18, 20, 28, 32, 35, 41, 42, 57, 71, 72, 73, 78, 82, 84.

Motes + + -: BORJA I: 1 (p. 3), 3 (p. 7), 12 (p. 25), 17 (p. 35), 20 (p. 41), 22 (p. 45), 37 (p. 75), 38 (p. 77), 39 (p. 79), 41 (p. 83), 44 (p. 89), 56 (p. 113), 57 (p. 115), 63 (p. 127), 67 (p. 135), 83 (p. 167), 96 (p. 193); BORJA II: 1 (p. 209), 3 (p. 213), 5 (p. 217), 10 (p. 227), 17 (p. 241), 20 (p. 247), 23 (p. 253), 30 (p. 267), 40 (p. 287), 48 (p. 303), 66 (p. 339), 72 (p. 351), 74 (p. 355), 76 (p. 359), 78 (p. 363), 89 (p. 385), 94 (p. 395), 101 (p. 409), 106 (p. 419), 112 (p. 431), 113 (p. 433); SAAVEDRA: prólogo, 16, 19, 26, 37, 81, 100.

Motes + - -: BORJA I: 7 (p. 15), 8 (p. 17), 11 (p. 23), 34 (p. 69), 54 (p. 109), 80 (p. 161), 84 (p. 169), 92 (p. 185); BORJA II: 6 (p. 219), 14 (p. 235), 16 (p. 239), 50 (p. 307), 55 (p. 317), 57 (p. 321), 58 (p. 323), 59 (p. 325), 60 (p. 327), 70 (p. 347), 90 (p. 387), 100 (p. 407), 103 (p. 413), 124 (p. 455); SAAVEDRA: 10, 43, 44, 46, 75.

Ambos autores muestran en este parámetro una gran fidelidad al texto de las fuentes de los motes; los casos en que no hay una correspondencia total entre el texto del mote y el de su fuente obedecen casi siempre a la finalidad de conseguir una mayor *brevitas* en el mote, tratando de evitar cualquier redundancia en lo expresado por el lema y lo expresado por la imagen, sin que haya en ninguno de ellos una manipulación o tergiversación del texto de la fuente que vaya más allá de una

mejor adecuación del mote al mensaje que la empresa trata de transmitir.

En aquellos casos en que el mote cuenta con antecedentes literarios griegos y además figura entre los *Adagios* de Erasmo, es esta fuente secundaria la que hemos tenido en cuenta a la hora de establecer el grado de literalidad, y no la fuente originaria; y esta misma circunstancia ha de contemplarse también en la aplicación del parámetro que sigue.

Parámetro D3: la relación interactiva existente entre el mote, la fuente y la imagen.

Distinguimos seis tipos posibles de relaciones que se articulan, como se muestra en la siguiente tabla, en torno a

tres ejes o parámetros: correferencialidad (comunidad de referentes), sinonimia (comunidad de sentidos)⁶⁰ y valor (existencia o no de una significación moral en la fuente y su equivalencia o no con la que el mote tiene en el emblema).

Tipo de relación	Correferencialidad	Sinonimia	Valor
Mimética	+	+	=
Correferencial	+	-	Ø / ≠
Sinonímica	-	+	=
Paramimética	+ / -	-	Ø / ≠
Anacrónica	-	+ / -	≠ / =
Heteronímica	-	-	Ø / ≠

Tabla 10a

Describimos a continuación los seis tipos posibles de relaciones y ofrecemos en otra tabla los resultados obtenidos:

I Relación mimética: la imagen presenta la misma situación y personajes que la letra del mote y el contexto de la fuente; el valor o significación moral es idéntico o muy semejante.

II Relación correferencial: se diferencia de la anterior en que en el contexto originario de la fuente no hay ningún valor moral (Ø) o, si lo hay, es distinto del que recibe en el emblema (≠).

III Relación sinonímica: en la imagen se sustituyen los referentes del mote y de la fuente por ilustraciones más explícitas (símbolos o *exempla*); o bien, más que un cambio de referentes, se trata de la ilustración de una máxima o sentencia genérica. Tanto en el contexto original como en el emblema la significación moral es equivalente.

IV Relación paramimética: se diferencia de la mimética en que se produce en la imagen una sustitución parcial de los referentes del mote y de la fuente requerida por el desarrollo de un nuevo sentido (≠); el contexto originario del mote puede carecer de valor moral (Ø).

V Relación anacrónica: como en la sinonímica, la referencia de la imagen es totalmente distinta de la de la fuente del mote, y su sentido, de carácter histórico más que moral, diferente (≠) o equivalente (=) al de la fuente del mote.

VI Relación heteronímica: como en la sinonímica y en la anacrónica, hay una total descontextualización en la imagen, que se adapta a un nuevo valor (≠), a veces ausente en el contexto originario del mote (Ø), y se apoya en la indeterminación que adquiere la letra del mote al verse privado de su contexto originario.

60 Seguimos en este parámetro la aportación de González Muñoz, Fernando, art. cit. en nota 21, p. 169 y ss.

D3	Borja I	Borja II	Saavedra	TOTALES
Mimética	11	11	6	28
Correferencial	7	4	2	13
Sinonímica	8	15	13	36
Paramimética	-	-	-	-
Anacrónica	-	-	-	-
Heteronímica	3	3	3	9
TOTALES	29	33	24	86

Tabla 10b

Mimética: BORJA I: 7 (p. 15), 8 (p. 17), 17 (p. 35), 20 (p. 41), 22 (p. 45), 38 (p. 77), 41 (p. 83), 54 (p. 109), 57 (p. 115), 92 (p. 185), 95 (p. 191); BORJA II: 10 (p. 227), 15 (p. 237), 47 (p. 301), 48 (p. 303), 50 (p. 307), 60 (p. 327), 67 (p. 341), 79 (p. 365), 94 (p. 395), 95 (p. 397), 117 (p. 441); SAAVEDRA: 4, 16, 19, 20, 26, 46.

Correferencial: BORJA I: 10 (p. 21), 11 (p. 23), 24 (p. 49), 37 (p. 75), 83 (p. 167), 84 (p. 169), 94 (p. 189); BORJA II: 5 (p. 217), 59 (p. 325), 100 (p. 407), 101 (p. 409); SAAVEDRA: 73, 78.

Sinonímica: BORJA I: 19 (p. 39), 36 (p. 73), 39 (p. 79), 44 (p. 89), 58 (p. 117), 60 (p. 121), 96 (p. 193), 99 (p. 199); BORJA II: 3 (p. 213), 20 (p. 247), 25 (p. 257), 27 (p. 261), 30 (p. 267), 32 (p. 271), 58 (p. 323), 63 (p. 333), 77 (p. 361), 78 (p. 363), 92 (p. 391), 104 (p. 415), 105 (p. 417), 106 (p. 419), 123 (p. 453); SAAVEDRA: 2, 10, 28, 32, 37, 41, 42, 43, 57, 71, 72, 81, 84.

Heteronímica: BORJA I: 1 (p. 3), 34 (p. 69), 45 (p. 91); BORJA II: 8 (p. 223), 31 (p. 269), 54 (p. 315); SAAVEDRA: prólogo, 35, 82.

Este parámetro sólo es aplicable a los mote con antecedentes literarios, con exclusión de los que tienen una fuente bíblica, en los que, dado que el texto puede recibir diferentes interpretaciones y aplicarse a diversos propósitos y significados, no es posible aplicar el eje relativo al valor o significación moral.

Por lo que atañe a los resultados obtenidos, cabe destacar un claro predominio de los tres primeros tipos de relaciones. En casi la mitad de las empresas la fuente literaria sirvió de inspiración para la composición tanto del mote como de la imagen (relaciones mimética y correferencial), y en otro buen porcentaje de casos (relación sinonímica) se mantiene en la empresa el mismo valor o significación moral que en la fuente que inspiró el lema, mientras que son escasas las ocasiones (relación heteronímica) en que tanto la imagen como el valor de la empresa se apartan del significado y valor del lema en su contexto originario.

6. PARÁMETRO E.

Recursos estilísticos del mote.

El rasgo estilístico que destaca en los

motes de los autores analizados es el de la *brevitas*. Si consideramos breve el mote de tres palabras o menos, o incluso de cuatro, si una de ellas es monosilábica (conjunción, preposición, pronombre o verbo), en las tres obras aquí analizadas son breves más del 90% de los mote. A la brevedad contribuye en ocasiones la *pictura*, cuyos referentes facilitan la elisión de alguno de los componentes del mote; así sucede, por ejemplo, en VIRUM OSTENDUNT (BII 30), cuyo sujeto (*magistratus*) está presente en la imagen a través de su representación por la silla curul.

La brevedad conlleva a su vez una sintaxis especial: además de la elisión facilitada por la imagen, son frecuentes las oraciones nominales, por ejemplo: TRANQUILLITAS FECUNDA (BI 18), VITA BREVIS (BI 19), TUTA MERCES (BI 20), BREVIORA LUCIDIORA (BI 87), QUIES BONA (BII 22), BONORUM CONSUETUDO FRUCTIFERA (BII 42), etc.

Cabe señalar también que la falta de brevedad se compensa en ocasiones con la existencia de una *auctoritas* o antecedente literario, por ejemplo: QUAE SINT, QUAE FUERINT, QUAE MOX VENTURA TRAHANTUR (S 28; *vide supra* tabla 6c),

CELSAE GRAVIORE CASU DECIDUNT (BI 95; *vide supra* tabla 6d), IN MEA VESANAS HABUI DISPENDIA VIRES (BII 31; *vide supra* tabla 6e), o VI FRANGITUR, OBSEQUIO FLECTITUR (BI 11; *vide supra* tabla 6e).

Otros rasgo estilístico que destaca, sobre todo en Borja, es la figura de la prosopopeya, para simular que la imagen habla al lector a través del mote, o bien una suerte de diálogo entre los componentes de la misma: BIS PEREO (BI 9), NITOR IN ADVERSUM (BI 10), FERENDO VINCAM (BI 17), IN PORTU PEREO (BI 27), NEC PREMO NEC QUIESCO (BI 30), FUGIENDA PETO (BI 33), RETINERE NEQUEO (BI 34), IPSE DECEPIT ME (BI 40), NON DUCOR (BI 43), UT MELIUS TENDERE POSSIM (BI 59), TALIA FECI, TALIA FACIO (BI 73), INGRATITUDINE PEREO (BI 79), EXPECTO DONEC VENIAT (BI 90), IN MEA VESANAS HABUI DISPENDIA VIRES (BII 31) QUID ELIGAM IGNORO (BII 46), QUAS FECI GESTO (BII 50), UROR SINE INCENDIO (BII 59), PINGUEDINEM NON DESERAM (BII 66), CEDO (BII 69), COTIDIE MORIMUR (BII 92), MEA VIRTUTE ME INVOLVO (BII 123), DUM LUCEAM, PEREAM (S 15), DUM SCINDITUR, FRANGOR (S 70) Y ME COMBATEN Y DEFIENDEN (S 83).

No falta tampoco, sobre todo en Saavedra, la paronomasia: DETRAHIT ET DECORAT (S 14), PURPURA IUXTA PURPURAM (S 16), REGIT ET CORRIGIT (S 21), IMMOBILIS AD IMMOBILE NUMEN (S 24), QUAE TRIBUNNT, TRIBUIT (S 40), SUB LUCE LUES (S 48), FIDE ET DIFFIDE (S 51), HIS PRAEVIDE ET PROVIDE (S 55), EX FASCIBUS FASCES (S 66), CONSILIA CONSILIIS FRUSTRANTUR (S 79), IN ARENA ET ANTE ARENAM (S 80), PUNCTO ET IN PUNCTO (BI 26), AUT MARTE AUT ARTE (BII 4), HONOS ET ONUS (BII 20), UNUM ET IN UNA (BII 28), SUBSTINE ET ABSTINE (BII 63).

También encontramos otras figuras como la anáfora, los paralelismos o el polisíndeton: AUT MULTUM AUT NIHIL (BI 2), VI FRANGITUR, OBSEQUIO FLECTITUR (BI 11), NEC PREMO NEC QUIESCO (BI 30), AUT VOLARE AUT QUIESCERE (BI 49), UBI CECIDERIT, IBI ERIT (BI 67), TALIA FECI, TALIA FACIO (BI 73), SINE GRATIA ET SINE METU (BI 74), NEQUE SUMMUM, NEQUE INFIMUM (BI 76), CITO NATA, CITO PEREUNT (BI 80), AUT MARTE AUT ARTE (BII 4), AUT TERRA AUT MARI (BII 25), ET ARDERE ET LUCERE (BII 74), ET DOLUS ET VIRTUS (BII 78), ET VULT ET NON VULT (BII 87), LEVE REIICIT, GRAVE REPONIT (BII 107), SUPERBIS RESISTIT, HUMILIBUS DAT GRATIAM (BII 113), QUAE SINT, QUAE FUERINT, QUAE MOX VENTURA TRAHANTUR (S 28), CON HALAGO Y CON RIGOR (S 38), NEC A QUO NEC AD QUEM (S 44), COL SENNO E CON LA MANO (S 59), O SUBIR O BAJAR (S 60).

Menos frecuentes son la antítesis: AUT MULTUM AUT NIHIL (BI 2), CERTA PRO INCERTIS (BI 55), NEQUE SUMMUM, NEQUE INFIMUM (BI 76), VICTI, NON VICTORES (BI 78), ET VULT ET NON VULT (BII 87), INTRA VEL ULTRA (BII 89), AUGET ET MINUIT (S 7), ET IUVISSE NOCET (S 8), O SUBIR O BAJAR (S 60), ME COMBATEN Y DEFIENDEN (S 83), PROTEGEN, PERO DESTRUYEN (S 92); el homoioteleuton: FACERE ET DOCERE (BII 71), DUM LUCEAM, PEREAM (S 15), FERENDUM ET SPERANDUM (S 34), IOVI ET FULMINI (S 50), FERRO ET AURO (S 69); y el quiasmo: LAPIDE AURUM, AURO HOMO (BI 54).

Todos los recursos citados, además de ser una muestra y alarde de ingenio y agudeza en el mote por parte del emblemista, contribuyen a una mejor retención en la memoria del lector del mensaje que el emblemista transmite en las empresas.

UN INSÓLITO TÚMULO
DEL BARROCO POPULAR NOVOHISPANO:
EL DE CARLOS II (COATEPEC, PUEBLA, 1701)

*Alejandro González Acosta,
Instituto de Investigaciones Bibliográficas,
Universidad Nacional Autónoma de México.*

El año 1700, durante la noche entre el primero, día de Todos los Santos, y el 2 de noviembre, fecha de los Fieles Difuntos, moría en el viejo Palacio Real de Madrid Carlos II, el último de los monarcas españoles de la Casa de Austria. Terminaba así un ciclo y comenzaba otro, tanto en la península como en sus posesiones de Ultramar.

Al ponerse el sol y en el comienzo del invierno peninsular, se extinguía la vida de un rey que gobernó con más penas que glorias el menguado pero todavía extenso imperio español, y esa muerte enlutaría sus dominios de un lado y otro del océano para dar paso a una nueva dinastía gobernante que impondría una manera distinta de entender y aplicar el poder, los franceses Borbones.

Como era lo establecido, en los sitios principales del imperio se levantaron túmulos en memoria del desaparecido gobernante y en este caso de Carlos II, especialmente vinculados con la idea solar.¹ En efecto, el paralelo era provocador: nacido en el Oriente y oculto en el Ocaso, con el enfermizo rey se iba toda una época para dar paso a una noche que prometía el día.

Fueron especialmente numerosos los túmulos dedicados a Carlos II en toda la geografía española,² pero en un pequeño pueblo cercano a la Puebla de los Ángeles en la Nueva España se levantó uno verdaderamente asombroso por su factura y ubicación: en 1701, los indígenas de Coatepec («Cerro de las serpientes»), construyeron un singular monumento funerario del cual las únicas noticias que tenemos provienen de un grabado conservado en el Archivo General de Indias en Sevilla.³ La pira, para Francisco de la Maza (61-63), es «conmovedora por su ingenuidad», su figura recuerda «una enorme chimenea» y es «verdaderamente fúnebre, con la angustia de la muerte presente, sin vanidades arquitectónicas ni decorativas».

Para Morales Folguera (1991:218-219), «constituye un caso excepcional dentro de la historia de los túmulos hispanoamericanos» pues «fue realizado por indios sin ninguna o muy parcial formación técnica». Ambos especialistas en la historia del arte coinciden en considerar a este túmulo como una muestra de lo que se ha llamado el «barroco popular», donde se combinan de diverso modo en cada caso, elementos europeos

¹ Así lo ha advertido José Miguel Morales Folguera («Iconografía...»:235-40).

² Apunto más de 20 ejemplos en González Acosta (2000).

³ Archivo General de Indias, 1701-04-20. Signatura: M. y P., Estampas 166.

con otros autóctonos, en un proceso de gran complejidad.⁴

A su traza y factura excepcionales debe añadirse la rareza del sitio donde fue construido: para garantizar un homenaje adecuado y digno a los monarcas fallecidos, las normas establecían que sólo podían levantarse túmulos reales en aquellas ciudades que fueran cabeceras de reino, tuvieran representación en las Cortes, o contaran con universidad, y no era ninguno de estos el caso ni mucho menos del entonces agonizante pueblo de Coatepec.

Don Diego Angulo, el gran investigador del arte hispanoamericano en España, revisó el expediente del Archivo de Indias adjunto al dibujo y nos dice:

El pueblecito de Coatepec había sido la corte del rey Xocoiol Tocomingua, que en tiempo de la conquista auxilió a Cortés en sus luchas con los mexicanos. Eso, al menos, aseguraban los papeles en idioma mexicano que aún poseían sus habitantes. Pero en tiempo de las congregaciones la ruina consumió el pueblo, dejándolo en el miserable estado en que se veía y del que pugnaban por salir gracias a los padres de la doctrina y a la buena gestión de su alcalde mayor [...] Con esa esperanza habían comenzado a reedificar la iglesia y solicitado la relevación de tributos de todo el distrito, pero lo que se concedió fué tan exiguo que sólo representaba la modesta suma de treinta pesos anuales [...] En estas circunstancias llegó a Coatepec la noticia de la muerte de Carlos II y la de la proclamación de Felipe V. Como leales vasallos, el 17 de abril de 1701, al son de trompetas roncadas y atabales, se anunció por voz de pregonero, en la plaza pública y en los sitios acostumbrados, la muerte del rey Nuestro señor Carlos II. Se celebraron

honras ante el túmulo y el día 18 costeó misa el alcalde mayor y llevó en procesión al Santísimo, juntamente con los patronos del pueblo, la Virgen del Rosario y San Isidoro. A las cuatro de la tarde se daba por terminado el duelo oficial y salía el gobernador con el estandarte real y los oficiales de la república a caballo, con los pendones e instrumentos festivos, para aclamar a voces, con todo júbilo y regocijo, a Nuestro Rey y Señor Felipe V, por todas las calles y esquinas [...] Era una buena ocasión aquella para reiterar la súplica a que sólo en una parte mínima se había accedido, y los vecinos de Coatepec no la desaprovecharon. Enviaron un testimonio de las fiestas celebradas a pesar de la miseria del pueblo, encareciendo la munificencia del alcalde mayor, cuya permanencia en el cargo pedían, incluyeron el dibujo de la pira e insistieron en la petición de que se les condonase la totalidad de los tributos y que se guardasen los privilegios de los cabildos de indios que ayudaron a Cortés [...] Consta en la documentación aquí resumida que el Consejo dió las gracias al pueblo y a su alcalde y ordenó al virrey que viese el modo de reedificar la iglesia. (Angulo:279; *apud*. Maza:62-63)

Hay varios elementos que destacan en esta relación. En primer lugar, la fecha del acto: fue muy temprana, casi al mismo tiempo que la de la ciudad capital del virreinato —marzo de 1701— e incluso antes que una cabecera cercana, la de Tlaxcala, donde se realizó quince días después, el primero de mayo del mismo año. Por otro lado, la evidente intencionalidad de la acción, acompañada de un pliego petitorio relacionado con las necesidades del pueblo. La participación conjunta del cabildo y las autoridades civiles en la realización de este tipo de festejo barroco no resulta extraña pues

⁴ « Toda estructuración de la historia del arte en estilos se fundamenta en el convencionalismo de una rígida secuencia y sucesión temporal. Sin embargo, frente a la idea de sucesión y sustitución, se observa que lo que tiene lugar, en realidad, es una coexistencia de formas y que frente a la idea de un estilo único normativo, y por lo tanto excluyente, no es difícil verificar cómo lo que se produce es, en realidad, una suma de opciones. La idea de estilo, como concepto y realidad codificada, no es, por otra parte, una categoría generalizada, sino establecida en torno a ciertos fenómenos concretos surgidos en circunstancias y lugares determinados. Lo frecuente es que la historia del arte se desarrolle como una suma de opciones contrapuestas que, en algunos casos, se ofrecen como avanzadas, en otros como arcaizantes y en otros como variaciones de unos mismos principios. [...] El arte iberoamericano es una muestra típica de este problema. Frente a la noción de estilo como código único, sus realizaciones constituyen un claro ejemplo de *discurso formal atípico* con respecto a las secuencias convencionales. En muchos aspectos la secuencia estilística española no coincide con la europea y lo mismo sucede, solamente que de forma acentuada, en el arte hispanoamericano. Hasta el punto de que en América el desarrollo artístico, comparado con las secuencias europeas, se produce en el marco de lo que se ha denominado una cierta *intemporalidad estilística* (Castedo). Los diferentes lenguajes, la presencia de diversos elementos formales, se mueven en el marco de un ritmo propio que crea una *temporalidad específica*. » (Nieto-Cámara:48).

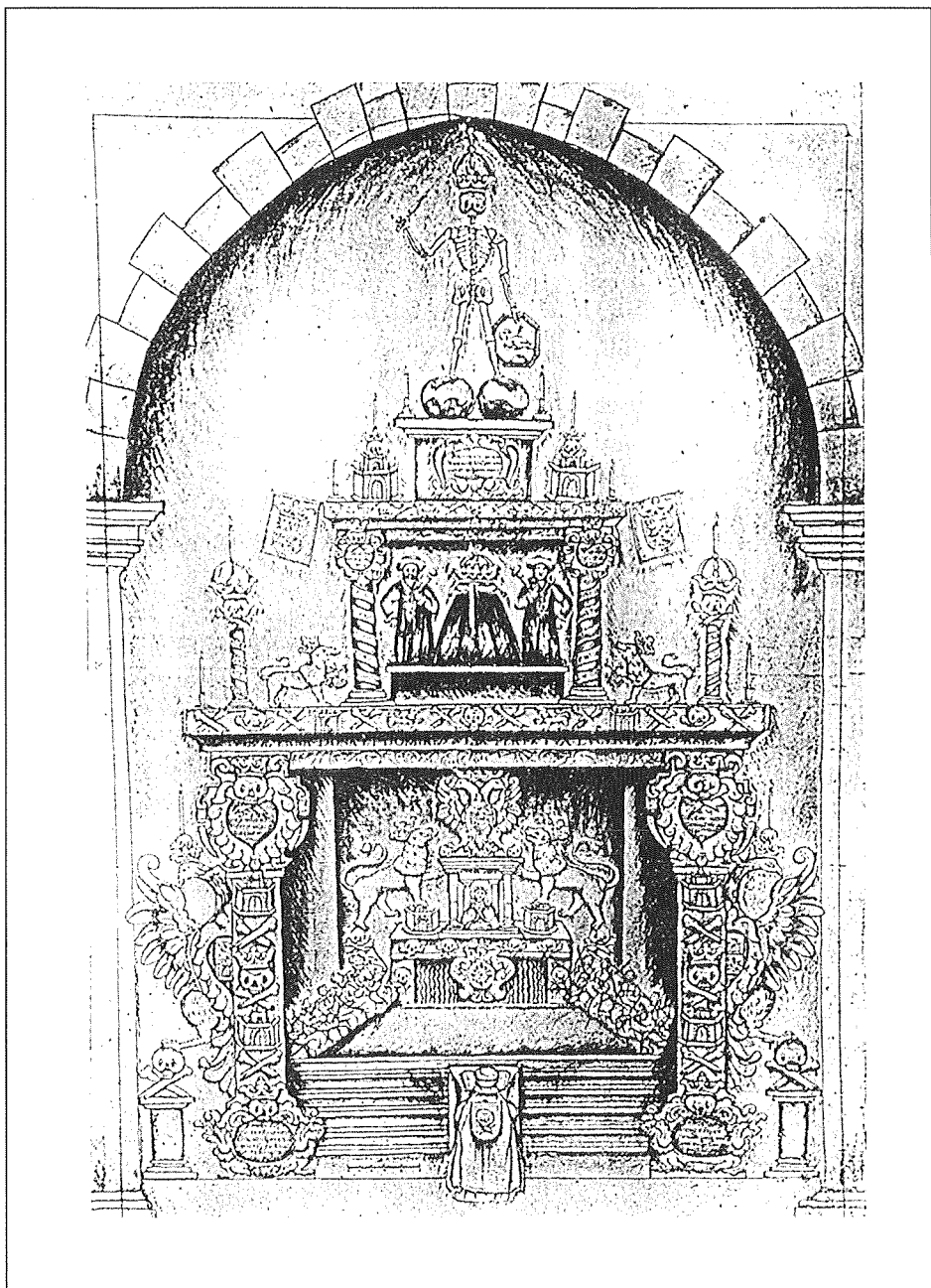


Figura 1

era lo común (Morales Folguera 1992: 447-455). Al igual que en el caso de Tlaxcala que mencioné antes, la ocasión de la muerte de un rey era utilizada también como la oportunidad de renovar el pacto entre gobernante y gober-

nados y expresión sustancial de la continuidad de la monarquía, pero además en el caso de la muerte de Carlos II se trataba de confirmar los privilegios concedidos por la dinastía de Austria ante la nueva familia de los Borbones.

De la Maza describe la pira de Coatepec como una:

...enorme chimenea, en cuyo primer cuerpo está un altar con un busto del Ecce Homo y arriba el águila bicéfala de los Austrias. A los lados dos mansos leones rampantes. Abajo acompañan filas de personajes, vestidos a la usanza española de la época, pero con resabios de dibujo indígena de códice [...] En el segundo cuerpo, bajo un templete, se halla la urna, custodiada por dos maceros, y a la derecha e izquierda leones y columnas salomónicas que sirven de remate a las pilastras que sostienen el primer cuerpo. En la cúspide la Muerte, imponente, de pie sobre dos mundos, con cetro y corona y un escudo con las armas del rey de Coatepec Xocoyotltotomiguapaso (¿) [...] Por toda la pira, muy indígenamente, campea la Muerte. Las grandes calaveras coronadas sirven de apoyo a los leones y a las águilas, adornan el altar y las pilastras, sostienen las cartelas, componen la cornisa y se refugian hasta en la casulla del sacerdote [...] Es un túmulo verdaderamente fúnebre, con la angustia de la muerte presente, sin vanidades arquitectónicas ni decorativas, aunque lleve el trágico e irremediable tono de fiesta con que se ponen en México los puestos de calavera de azúcar de los días 2 de noviembre [...] La nota española está solamente en las correctas inscripciones latinas, dictadas por el pequeño fraile tonsurado que celebra, al pie de la pira, el oficio de difuntos. (62-63)

El examen de Morales Folguera sobre el mismo túmulo aporta varias percepciones nuevas; después de reconocer que «escapa a los cánones de la arquitectura culta y entra más bien dentro de lo popular y del arte mestizo» pues «participa de la simbiosis característica de este arte, que utiliza con entera libertad y con gran primitivismo el lenguaje plástico», añade que:

...hay tres aspectos que llaman poderosamente la atención: el primitivismo e ingenuismo de las figuras; la acumulación de objetos que se repiten y colocan en lugares imposibles o al menos inverosímiles; y la jerarquización, que ha llevado a trastocar profundamente los cánones clásicos [...] Así, la muerte preside la pira con una monumental y desproporcionada

figura que, situada en lo alto, apoya sus pies sobre dos mundos y porta los emblemas regios y un jeroglífico, con lo que parece un pájaro muerto por una saeta. La figura del sacerdote y de los asistentes a las exequias quedan empujadas ante el tamaño de la propia pira y de los animales emblemáticos que la decoran: leones y águilas.⁵

Me permito aventurar que puede haber algo más que una apropiación primitiva, ingenua o «naïf» de la emblemática, y que la situación propiciada por la muerte del rey brindó a los desconocidos artistas la posibilidad de expresar soterrados sustratos ancestrales según trataré de exponer más adelante.

Las reproducciones del túmulo que aparecen en la obra de De la Maza y Morales Folguera citadas brindan una aproximación al grabado original, pero no pueden satisfacer por completo las necesidades del investigador acerca de los detalles. A mi pedido, amablemente, Morales Folguera me envió una diapositiva que solicitó en el Archivo de Indias y de la cual obtuve una ampliación, pero aún resultaba insuficiente para mi propósito, como se podrá comprender. Más tarde aproveché la oportunidad de encontrarme en España durante el mes de octubre de 2001 para poder examinar directamente el original del grabado en el valioso repositorio sevillano.

El tema de la muerte, obligatorio en este tipo de construcción, adopta en el caso del túmulo de Coatepec un significado especial, pues en él se funden la tradición europea proveniente de España y el sustrato indígena del culto a los muertos -más o menos festivo- dentro de un conjunto de gran fuerza expresiva. A ello se añade que la muerte del monarca ocurre, simbólicamente, entre uno y otro de los días que se identifican en el santoral cristiano con Todos los Santos y Fieles Difuntos y que tenían

⁵ Morales (1991:218-219) también asocia la forma de la chimenea de la pira con el Emblema LXIX de Solórzano, «Regum calor quomodo suscipiendus» («Cómo se ha de usar el calor de los reyes»), donde se compara al príncipe con el fuego y opina que «es posible que los indios recrearan a su antojo este emblema de Solórzano». (Vid. González de Zárate 179)

un equivalente aproximado en los ritos del México prehispánico. Los *tzompantli*, o conjuntos de calaveras —esculpidas o reales— que adornaban los templos indios son un resultado de esta dedicación, y estaban muy relacionados con el ciclo solar.

Es evidente que a un túmulo como este de Coatepec no se le puede aplicar una estricta lectura emblemática proveniente de los cánones occidentales. Sus constructores, indígenas con especial talento artístico, no dominaban según puede juzgarse por el resultado, el lenguaje complejo y alusivo de las emblemata al uso, pero tampoco puede negarse que tenían al menos una idea siquiera superficial de aquella, aunque sólo fuera por influencia imitativa de otros trabajos similares, estos sí digamos «profesionales», que hubieran podido apreciar en ciudades vecinas como Puebla o Tlaxcala.

Coatepec es un nombre con amplias resonancias en la cultura mexicana y

son varios los sitios que lo ostentan: en el *Diccionario Porrúa de Geografía e Historia de México* aparecen ocho.⁶ En la región de Puebla-Cholula he visitado cuatro más que no aparecen en ese *Diccionario*.⁷ Lo cierto es que la zona tiene una gran riqueza del arte barroco popular: baste decir que en ella se encuentra el famoso templo de Santa María de Tonanzintla (ca. 1700-1710), lo cual refuerza la existencia allí de creadores indígenas desde muy antigua fecha.

A mi modo de ver, y continuando con lo señalado ya por De la Maza y Morales Folguera, en el túmulo de Coatepec puede adivinarse más un culto a los difuntos que al monarca; este último es en parte el pretexto. La señalada «chimenea» resulta también, desde otro punto de vista, casi un altar de muertos y su profusa decoración floral se puede asociar con una proteica representación del «árbol de la vida». Ahora bien, ¿por qué en Coatepec?

Es conocido que el culto solar entre

⁶ Coatepec, en Puebla; un municipio y una ciudad en Veracruz; una antigua provincia de Texcoco (Texcoco) incorporada a la intendencia de México en 1786; otro Coatepec Costales, en Guerrero; otro, de las Bateas, en México y en el mismo Estado, un municipio y su cabecera llamados Coatepec Harinas. He realizado varios viajes a algunas de estas zonas para identificar el Coatepec del grabado, sin resultados definitivos hasta ahora.

Joseph Gómez de la Parra, en su *Panegirico funeral de la vida en la muerte del Ill(ustríssimo) y Exc(ellentísimo) Señor Doct(or) D(on) Manuel Fernández de Santa Cruz, Obispo de la Puebla de los Angeles en la Nueva España que predicó en la Santa Iglesia Catedral el día de sus Exequias Funerales...* (Puebla de los Angeles, Herederos del Capitan Juan de Villa Real, 1699. Encuadernado en el volumen misceláneo Evangélica Americana en el Fondo José María Lafragua de la Biblioteca Nacional de México, R/1558/LAF), añade un apéndice con los «Curatos del obispado de Puebla, en la ciudad y los contornos de su jurisdicción», donde señala: «66. Xalapa y su jurisdicción. En Xalapa había dos curas y lo dividió Su Exc. Es cura el Br. Miguel Pérez de Medina, que antes fue Vicario de Tepeyahualco. 67. En Coatepec, curato de esta división, es cura el Br. Marcos Estevez, que lo fue de Tlacoautitlan. 68. En Naulinco es cura el Br. Diego Martín, que fue Vicario de otros curatos. 69. En Tlacolula es cura el Br. D. Alonso Funez; por estar enfermo, es su coadjutor el Br. Francisco Lagunas. 70. En Yxhuacán estaba de cura el Br. Juan de Escobar, que promovió la Sede Vacante a Santa Cruz de Tlaxcala y puso por interino al Br. Antonio Méndez. Tiene esta jurisdicción cinco curatos, los tres de lengua mexicana que son Xalapa, Coatepec y Yxhuacán; los dos, Naulinco y Tlacolula, son de lengua totonaca». Como Fernández de Santa Cruz muere en 1699 y este sermón es publicado en el mismo año, apenas dos antes de levantarse el túmulo de Coatepec, parece razonable inclinarse a que sea este el pueblo de referencia señalado en el grabado del AGI como perteneciente a la diócesis de Puebla en 1701. Agradezco la referencia del libro a Monserat Gali y Dolores Bravo. Mi amigo Edgar Valencia, que vive en la localidad, me informa que Coatepec (que en las crónicas del siglo xvi era mencionado como Coatepeque) se erige como villa en 1847, después de la invasión estadounidense y su iglesia más antigua, que al parecer es de finales del xvii, fue mejorada en 1712 por su cuarto cura párroco, Antonio González Zequera. La torre de esta construcción es de 1733. Existen otros tres templos en la ciudad, pero corresponden a la primera mitad del xix. La iglesia antigua, donde presumiblemente fue levantado el túmulo, ostenta en su fachada seis columnas jónicas, distribuidas en dos grupos a ambos lados de la puerta principal y en la segunda planta otras cuatro adosadas al muro. A todos agradezco sus informes, que me impulsan a visitar el sitio para encontrar nuevos puntos de contacto.

⁷ José Miguel Morales Folguera me comunica que en el AGI existen tres mapas de un Coatepec ubicado en el sector oriental del lago de Texcoco, según datos brindados por Howard Cline. Para un poco de mayor claridad sobre el Coatepec que me ocupa, véase la nota anterior.

los pueblos indígenas americanos era parte nodal de su mitología y lo extendían incluso a su propia inserción en el mundo, llamándose muchos de ellos «pueblo del Sol»; en especial los mexicas hicieron de esto todo un programa político que sostenía su proyecto de conquistas y asumieron como misión sagrada luchar contra las fuerzas de la oscuridad y la sombra. Es curioso que esta encarnación del dios-sol fue asignada por algunas etnias como los mexicas, a Huitzilopochtli, pero en otras, como otomíes, mixtecas y toltecas, a Quetzalcóatl. Tanto unos como otros situaban originalmente el lugar del nacimiento de estas deidades en el mítico sitio de Coatepec, «Cerro de las serpientes», un año Ome Acatl (2 caña) – primer «fuego nuevo» de esta etnia, según Boturini – para los primeros y para los otros un año Ceotchtli (1 conejo). En tiempos de los aztecas se había impuesto la ceremonia Texhuimolpilia o «atadura de años» que involucraba un extraordinario ritual funerario, representando –y ejecutando incluso– la destrucción previa a la restauración de la vida después de la lucha contra los seres de la oscuridad, la cual se traducía en sacrificios y automutilaciones para agradecer así un nuevo ciclo de vida universal. Después de estas ceremonias se emprendía un intenso período constructivo, ampliando y enriqueciendo los sitios sagrados, en especial los sacrificatorios como los «juegos de pelota» y sobre todo los «tzompantli» donde se exhibían los cráneos de los sacrificados al sol como sus trofeos de guerra.

La ceremonia fúnebre culminaba con el lanzamiento al fuego de los atados de varas representando los años que se consumían, por parte de los sacerdotes del dios de la muerte Mictlantecuh-tli, propiciando de esta forma el viaje definitivo, y la fecha para ello era en el mes Panquetzalitzli; estos participantes del ritual aparecían adornados con de-

corados en forma de cruces de Malta y entre ellos podía encontrarse –según se vio en una escultura de «Las Escalerillas» hallada en excavaciones detrás de la Catedral Metropolitana de México en 1900– Tlachitonatiuh, el dios del sol poniente que al penetrar en las entrañas de la tierra iniciaba el anochecer. Los rituales «atados de años» o xiuhmolpillis vinculados con el «fuego nuevo», se colocaban en mausoleos especialmente dedicados para ello en el mes Tititl y esto constituía lo que Alfonso Caso bautizó como «El entierro del siglo». Algo que resulta interesante es que dichos mausoleos conocidos como «Altar de Cráneos» o «Tzompantli» estaban compuestos por dos cuerpos constructivos superpuestos, cada uno con la forma de un prisma rectangular, el más amplio en la base, y ambos adornados con hileras de cráneos humanos colocados de perfil, alternados con fémures cruzados en una disposición equilibrada; estos adornos, en la base del altar, se encontraban realzados además con tiras de papel, atadas por una cuerda rodeando todo el conjunto. Existen indicios para pensar que la superficie superior estucada del mismo era utilizada como mesa-altar. De este tipo de obras, aunque presumiblemente abundantes en su momento, sólo nos han llegado actualmente cinco de ellas (vid. Solís Olguín; y también Monterrosa Prado). Pero algo verdaderamente significativo dentro de este aparato de representación simbólica era su disposición: estaban alineados en dirección este-oeste, trazando el camino que recorre el sol desde el amanecer a la puesta. Por otra parte, la decoración en la parte inferior ya señalada se ha vinculado con la imagen de la falda de la diosa tierra, estancia final de los hombres y los dioses.

Todo lo anterior recuerda en mucho la disposición del túmulo de Coatepec, que aunque como era lo usual en algunas construcciones funerarias efímeras

tiene tres cuerpos coronados por la figura de la Muerte en bulto de pie sobre ambos mundos, reitera con tal extrema profusión los elementos craneales y los huesos cruzados, realizados con una factura innegablemente indígena, que rebasa lo establecido para estos casos donde lo que se intentaba resaltar no era tanto la aniquilación física, sino la continuidad de la idea monárquica en el rey que muere y renace.

Sin embargo, debe acotarse que quizá el sentido solar del túmulo no es directo mediante la representación del astro o sus posibles emblematicaciones, sino con estas figuraciones apuntadas a través de los tzompantli. El Coatepec de entonces en Puebla —si nos adherimos al menos provisionalmente al incluido en la obra de José Gómez de la Parra (*vid. supra* nota 6) está ubicado en una zona habitada por etnias de origen mixteco-tolteca, enfrentadas con los mexicas desde antigua fecha (lo cual viene apoyado por su ayuda a Cortés mencionada en el memorial citado por Angulo) y entre ellos la ceremonia del Fuego Nuevo ocurría en un año Ce Acatl por haber nacido en el mítico Coatepec homónimo en uno así su deidad Quetzalcóatl —no un Ome Acatl, fecha del nacimiento de la deidad principal azteca, Huitzilopochtli—, vinculado en uno y otro caso con la renovación de la vida. Por esto, especialmente para ellos, la muerte del rey Carlos II, su sol eclipsado en el Oriente, debía constituirse en una oportunidad para reafirmar la existencia y renegociar el pacto entre gobernante y gobernados con la nueva dinastía, por lo cual realizan un esfuerzo extraordinario en medio de sus precarias condiciones para levantar este túmulo de conmovedora ingenuidad aparente pero con profundas implicaciones subyacentes, a las cuales se pueden sumar incluso las astrales.⁸

En octubre de 2001 tuve la oportunidad de visitar nuevamente el Archivo General de Indias, con el propósito de examinar directamente el grabado del túmulo a Carlos II en Coatepec. Aunque obviamente el resultado de esta observación fue mejor que los anteriores, resultó todavía insuficiente: el original está dibujado con trazos gruesos que con el tiempo se han empastado, hay faltantes y manchas de humedad y otros obstáculos que hacen casi imposible diferenciar con absoluta certeza palabras y letras. Ayudado con la superposición de varios lentes de aumento, y reconociendo un considerable margen de falibilidad que resultó inevitable, pude de manera muy fragmentaria y aproximada reconstruir algunas frases o palabras aisladas. Pero la restitución de los textos al menos de manera tentativa y la identificación consiguiente de las fuentes, que daría noticia de la parte de cultura occidental que está embebida en este insólito túmulo del barroco popular novohispano, será la siguiente fase de este trabajo en proceso en el cual me encuentro empeñado.

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo, Diego. *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Sevilla, 1939.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Colaboración con Alain Gheerbrant. Barcelona: Herder, 1991.
- Gómez de la Parra, Joseph. *Panegirico funeral de la vida en la muerte del Ill(ustrissi)mo y Exc(ellentíssi)mo Señor Doct(or) D(on) Manuel Fernández de Santa Cruz, Obispo de la Puebla de los Angeles en la Nueva España que predicó en la Santa Iglesia Catedral el día de sus Exequias Funerales...* Puebla de los Angeles: Herederos del Capitan Juan de Villa Real, 1699. (Encuadrado en el volumen misceláneo *Evangélica Americana* en el Fondo José María Lafragua de la Biblioteca Nacional de México, R/1558/LAF.

⁸ Puede consultarse al respecto de esta asociación de Quetzalcóatl con el planeta Venus, estrella matutina y vespertina en el Este o Levante, a Chevalier:1055.

- González Acosta, Alejandro. *Crespones y campanas tlaxcaltecas en 1701* (México, UNAM-IIB-Seminario de Cultura Literaria Novohispana-CONACyT, 2000).
- González de Zárate, Jesús María. *Emblemas Regionales Políticos de Juan de Solórzano*. Madrid: Tuero, 1987.
- Maza, Francisco de la. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*. México, Imprenta Universitaria, 1946, 61-63.
- Monterrosa Prado, Mariano. «La iconografía de las pinturas de ánimas», *Mensaje de las imágenes* (José Antonio Terán Bonilla, Coord.) México: INAH, 1990.
- Morales Folguera, José Miguel. «Iconografía solar del túmulo de Carlos II en la Catedral de México». *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla: 2a. Época, N° XVIII, 235-240.
- Morales Folguera, José Miguel (1992). «Los cabildos municipales como promotores de la fiesta barroca en Andalucía y América: Málaga y México», *Actas de las X Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla.
- Morales Folguera, José Miguel (1991). *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Granada, Junta de Andalucía.
- Nieto, Víctor y Alicia Cámara. *El arte colonial en Iberoamérica. Historia 16 N° 36*. Barcelona: Grupo 16, s.f.
- Solís Olguín, Felipe R. «Elementos rituales asociados a la muerte del sol entre los mexicas», *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Vol. II. Coord. Beatriz de la Fuente. Ed. Louise Noelle. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.

ICONOGRAFÍA DEL ÁRBOL DE LA VIDA EN SEVILLA:
EL CUADRO DE LA IGLESIA DE SAN ROQUE
DE EL ARAHAL

José González Caraballo
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN.

El tema de la *vanitas* ha sido objeto de múltiples estudios artísticos y emblemáticos, y entre ellos muchos son los que se centran en la pintura española y más aún en la del barroco. Si los temas religiosos y trascendentales fueron los más generales durante esta época, en España el de la muerte, el tiempo, el más allá, las postrimerías, tuvieron especial interés para la comitenca religiosa y por lo tanto fueron tratados repetidas veces por los artistas.¹

La alegoría del Árbol de la Vida es, sin embargo, una de los menos frecuentes en la iconografía y, por lo tanto, de las menos conocidas. Una excepción es el cuadro que el sevillano Ignacio de Ríos pintó en 1653 para la catedral segoviana, sobre todo a partir del magistral estudio que sobre él hizo Santiago Sebastián (1981:123-25), sobre el que volveremos más adelante. Es precisamente esta escasez de ejemplares del Árbol de la Vida lo que aumenta el interés del que se encuentra en la iglesia de San Roque de El Arahál, principal motivo de esta comunicación, además del hecho (quizás puramente casual, quizás no) de que Ignacio de Ríos sea sevillano y, sobre todo, de que existan en la misma Sevilla lo que podrían considerarse dos antece-

dentes medievales del tema, que también van a ser comentados.

El árbol ha sido un elemento cargado de simbolismos en todas las culturas. Para la judía-cristiana, ha sido símbolo de la vida desde que Dios prohibió a los primeros hombres comer del fruto del árbol que estaba en medio del paraíso (Guenón:79). También lo es porque su paso a través del ciclo anual hace referencia a la vida, muerte y resurrección y porque vincula los tres planos concebibles por el hombre: la tierra en la que se hunden sus raíces, su superficie en la que se hace presente y proyecta su sombra, y el cielo hacia el que se remonta (Biederman:43). Por esto mismo se asimila con el eje cósmico que une el mundo inferior o infernal, el central o terrestre y el superior o celeste (Cirlot:78).

El modelo de árbol que vamos a desarrollar tiene su antecedente remoto en el «arbor vitae» del arte de los pueblos orientales: se coloca en posición centrada y aparece flanqueado por dos animales afrontados o dos seres fabulosos; de Mesopotamia pasó a Extremo Oriente y de allí a Occidente por medio de persas, árabes y bizantinos (Cirlot:79).

¹ Recuérdese a este respecto cómo el tema de las ánimas benditas es casi exclusivo de España y muy generalizado en la región andaluza.

EL ÁRBOL DE LAS *TABLAS ALFONSÍES*.

En el Museo Catedralicio de Sevilla se conserva una pieza de gran interés histórico y artístico. Se trata del tríptico relicario del rey Alfonso X el Sabio, conocido como las *Tablas Alfonsíes*, obra de la segunda mitad del siglo XIII. Lo mandó hacer el Rey Sabio en honor de Santa María, disponiendo que a su muerte debía ser entregado a la catedral sevillana, donde se han conservado hasta hoy; custodia trescientas veinte reliquias y constituye una de las piezas más importantes de la orfebrería gótica española (Palomero:191-193). En el panel central y en los bordes de las tablas laterales figuran piedras semipreciosas y camafeos tallados.

Uno de estos camafeos, en la hoja lateral izquierda, muestra un árbol sobre el que se sitúan tres figuras humanas, dos de ellas tañendo un pandero y una flauta, mientras que la central sostiene un objeto circular. Un dragón y un unicornio flanquean su tronco en actitud de acechar a las figuras superiores. Esta iconografía fue estudiada a fondo por el profesor Cómez Ramos (Cómez:60-70).

El unicornio representa en la iconografía occidental a Cristo y fue usado sobre todo desde el siglo XV (recuérdese que las Tablas son del XIII); sólo podía ser cazado por una doncella, por lo que representa también la pureza. Pero también en ocasiones simboliza al demonio y a los paganos, incrédulos, lascivos, y judíos, mientras que la alquimia lo usa como símbolo del *Monstrum Hermaphroditum*, con un carácter ambivalente. Este animal fantástico es símbolo de la muerte en la leyenda de Barlaam y Josafat, donde un hombre que huye de un unicornio sube a un árbol que se alza al borde de un pozo pisando cuatro serpientes que representan los cuatro humores del cuerpo; alcanzada la cima encuentra un panal de miel, representación de los placeres, olvidándose de su precaria situación. Mientras, dos rato-

nes, uno blanco y otro negro representando al día y a la noche, van royendo el tronco hasta que el árbol cae al pozo, según explicará Jacobo de la Vorágine en la versión que hace del apólogo en su «Leyenda Dorada» (Cómez:107).

La leyenda de Barlaam y Josafat, que es la transposición a occidente de la historia de Buda, tiene tantas versiones como manuscritos se escribieron de ella. El que llegó a la corte de Alfonso X y sirvió como inspiración al camafeo fue un texto desconocido, posiblemente su versión griega atribuida a San Juan Damasceno, en realidad una traducción del georgiano hecha por San Eutimio en el siglo XI. En el libro de *Calila e Dimna*, mandado traducir por el Rey Sabio de su original árabe escrito por Abdallah ibn al Mukaffa en 750, también figura el apólogo de Barlaam y Josafat, y aparece una escena representando «la alegoría de los peligros del mundo», pero que se distancia de la que aparece en el camafeo, pues figura un sólo personaje asiéndose a dos ramas que crecen al borde de un pozo y no a un árbol propiamente dicho. Se confirma en cualquier modo el origen oriental de la iconografía. Versiones más tardías de la historia aparecen en la «Leyenda Dorada» de Jacobo de la Vorágine a la que ya nos hemos referido, y en el «Libro de los Gatos», escrito en castellano a mediados del siglo XIV.

No es hasta esa centuria cuando vuelven a aparecer representaciones plásticas semejantes a la de las Tablas, en un joyero francés de marfil y en una placa esmaltada, custodiadas en el British Museum y el Bayerisches Nationalmuseum de Munich, respectivamente.

En la gema de las *Tablas Alfonsíes* vemos representados todos los elementos que después van a aparecer en las escasas representaciones barrocas del Árbol de la Vida y en otros modelos de *vanitas*: el tiempo (representado claramente por el sucederse de la noche y el día), los placeres, el abismo, la muerte, Cristo. Tanto

si, siguiendo fielmente la iconografía de la historia de Barlaam y Josafat, el unicornio representa a la muerte, como si representa a Cristo según los textos cristianos medievales, nos encontramos con un modelo perfectamente definido de la alegoría que estamos tratando. En este segundo caso, es decir, si representa a Cristo, es aún más sorprendente el paralelismo con el cuadro de Ignacio de Ríes (y, como veremos, con el de El Arahall) en el que el árbol es flanqueado por Cristo y por un esqueleto, aquí un unicornio y un dragón.

EL ÁRBOL DE LA VIDA DE SAN ISIDORO DEL CAMPO.

La Europa de los siglos XIV y XV se vio azotada de una terrible manera por las epidemias. Tal circunstancia motivó el desarrollo de una religiosidad ascética y penitencial que coloca a la Muerte como motivo de meditación. En 1418 escribe Tomás de Kempis la *Imitación de Cristo*, un texto fundamental para la difusión de ese ascetismo basado en la contemplación de la muerte. En él se medita largamente sobre la vanidad de las cosas mundanas y lo pasajero de la vida, invitando a «pensar en la muerte» como solución para enmendar la vida presente y ganar así la futura.² Reflejo de esta espiritualidad tardogótica es un fresco que se conserva en el ex-monasterio de San Isidoro del Campo.

Enorme importancia histórica y artística tiene este convento de San Isidoro del Campo, en el término de Santiponce, junto a Sevilla. Primitiva fundación cisterciense, pasa a ser en 1431 la casa madre de la Orden de la Observancia Jerónima (los Isidros), quedando absorbida en el siglo XVI por la primigenia Orden Jerónima tras una conocida persecución inquisitorial. Distintos espacios del edificio se encuentran

decorados con anónima pinturas al fresco ejecutadas, unas en 1431 cuando se establecen los isidros, y la que nos interesa en la segunda mitad del siglo XV. Todas están en un deficiente estado de conservación debido a los avatares históricos del monumento y al abandono del que ha sido objeto hasta hace bien poco.

En este caso el árbol sustenta a dos grupos de individuos alineados diametralmente; su tronco se clava sobre un barco y aparece flanqueado por un ángel y un esqueleto que sostienen una filacteria ilegible en torno a él. La base del árbol es roída por dos ratas, mientras que los ángulos inferiores de la escena son ocupados por dos imágenes diabólicas. Esta composición estaría inspirada en la del grabado atribuido al Maestro de las Banderolas que representa al Árbol de la Vida asaeteado por la Muerte. Dicho grabado data de la segunda mitad del siglo XV y su único ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid; también figura el árbol sobre una nave y también aparecen los dos roedores, ángeles y la Muerte personificada por un esqueleto, en este caso en actitud de asaetear el árbol, uno de cuyos ocupantes cae herido sobre la cubierta (Cómez:104-107).

Añádese en ambos casos el símbolo del barco, alusión a la Iglesia que da la posibilidad de salvarse a los que caen del árbol, mientras que el mar y su oleaje representan las veleidades del mundo, pudiendo ser igualmente lugar de vida que trampa mortal para los que navegan (Sebastián 1995:141-143). También figuran los dos roedores, el día y la noche, de los que hablaba el apólogo de Barlaam y Josafat, que tuvo que tener presente el Maestro de las Banderolas cuando hizo su grabado. En el fresco el árbol queda flanqueado por el esqueleto y el ángel, igual que en el camafeo de las *Tablas Alfonsíes*

² El proceso de canonización de este ascético quedó interrumpido cuando, al exhumar sus restos, se comprobó que había sido enterrado accidentalmente en vida y en su agonía se había visto inundado por el pánico.



Figura 1

lo hacían el dragón y el unicornio. En la filacteria que sostienen pudo figurar un versículo del salmo 144: *Es el hombre semejante a un soplo, sus días son como sombra que pasa* (Cómez:108).

EL ÁRBOL DE LA VIDA EN LA EDAD MODERNA.

Cesan en los siglos del Renacimiento las representaciones del Árbol de la Vida, debido al antropocentrismo que inunda el pensamiento en Europa, y a la tendencia artística a tratar la muerte como un sueño, como un momento no traumático.

Tampoco aparece el Árbol de la Vida con las características iconográficas e iconológicas a las que nos estamos refiriendo en ningún repertorio de emblemas. Sí aparecen árboles en los libros pero con distintas significaciones, en algunos casos cercanas a la nuestra, como el árbol que pierde sus hojas (Borja) representando la futilidad de la vida; o el árbol cortado por la segur (Borja, Covarrubias) representando la importancia de las últimas acciones y el valor de la perseverancia (Bernat Vistarini-Cull:83-93).

Más interés tiene el emblema *En la vida está la muerte*, de JHC, en el que un árbol sostiene una calavera, representan-

Al fin se acaba todo y toda cosa
que sea para Dios se buelve en nada
solo Dios permanece en quien reposa:
el alma para Dios sólo criada
y temiendo el morir bive medrosa



Figura 2

mas pues conforme ha sido la morada
Tal es y siempre fue la despedida
teman todos la muerte y más la vida.

Como se puede apreciar el tema se aproxima bastante al de la *vanitas* que tratamos. Sobre el árbol como representación de la vida se sostiene la calavera que representa la muerte, pues aquélla debe entenderse como una preparación a ésta. En el comentario se alude al hecho de cortarse el árbol, no sabiendo ninguno hacia qué parte ha de caer, con un significado parecido también al tema que venimos desarrollando (Bernat Vistarini-Cull:93).

Tras el Concilio de Trento la iconografía de la Muerte recupera toda su efectividad como elemento pedagógico y moralizante, convirtiéndose en un elemento principal en las meditaciones religiosas y también en la decoración de iglesias. También coincide con una época de crisis, viéndose el continente asolado por frecuentes epidemias, guerras y hambrunas, que inculcan aún más el temor a la muerte y la espiritualidad basada en la penitencia y la mortificación.

Es la Compañía de Jesús la que la convierte en elemento fundamental de los *Ejercicios Espirituales*; numerosos textos surgen llamando la atención al hombre sobre su nulidad ante el fenómeno de la muerte, sobre la ineficacia de los bienes terrenales cuando ella llega, sobre la prontitud con la que se puede presentar, sobre la corrupción que iguala en el sepulcro a todos los hombres, sea cual



Figura 3

sea su origen. Un tema peculiar de los Ejercicios ignacianos es el «conocerse» como hombre, el recordar que somos polvo y al polvo hemos de volver, como explicaba el emblema de Juan de Borja *Hominem te esse cogita*, publicado en 1584: *no hay cosa más importante al hombre Christiano que conocerse, porque si se conoce, no será sobervio, viendo que es polvo, y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo, viendo, que muy presto lo ha de dexar* (García Mahiques:70).

Es el mismo pensamiento que desarrollaba Kempis el que vuelve a tomar valor ahora como exhortación a la penitencia y renuncia a la vanidad de las cosas del mundo. Esta palabra, vanidad, que aparece en el Eclesiastés, *Vanidad de vanidades y todo vanidad*, es la que se toma en su versión latina, *vanitas*, para las representaciones plásticas de esta alegoría (Gállego:243).

El desarrollo del tema de la *vanitas* se produce no sólo a la vez que la aparición de este tipo de escritos, sino que en ciertos casos texto y representación plástica aparecen íntimamente unidos. Un ejemplo muy claro lo tenemos en los famosos Jeroglíficos de la Muerte, que Valdés Leal pintó para la iglesia de la Santa Caridad de Sevilla, que no hacen sino trasladar al lienzo unos párrafos del Discurso de la Verdad escrito por el Venerable Miguel de Mañara, artífice de la iglesia y del hospital de la Caridad y de todo su el programa iconográfico relativo a la importancia de las buenas obras.

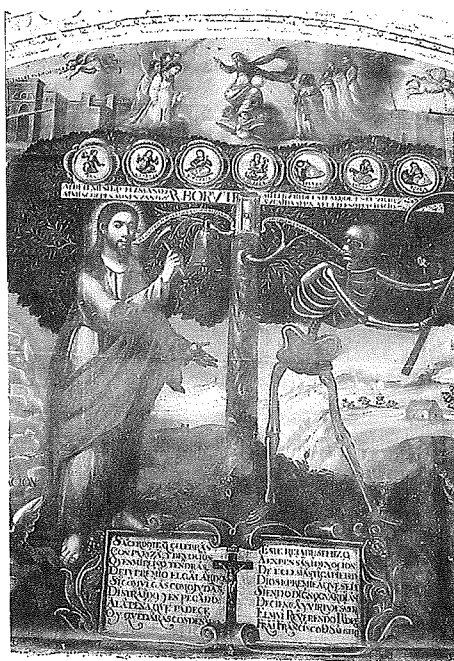


Figura 4

Entre los elementos comunes a muchas *vanitas* destaca por su frecuencia la calavera o el esqueleto, en este caso portando atributos como la guadaña o el reloj de arena. Son éstos atributos comunes otra alegoría que veremos más adelante: la del Padre Tiempo, de la que los toma a finales del siglo xv (Panofsky:106). Por su parte la calavera no es sólo representación de la Muerte sino que tiene simbolismos mucho más amplios: en el Calvario, «Monte de la Calavera», estaba el sepulcro de Adán, cuya calavera es representada a los pies del Crucifijo recibiendo su sangre redentora (Gállego: 243 y ss.); se convierte así también en una de las «Armas de Cristo», símbolo de su pasión.

Hemos dicho que los jesuitas van a ser los principales difusores de esta ascética de la muerte; pues precisamente en 1624 es canonizado el jesuita español Francisco de Borja, cuyo atributo es una calavera coronada, ante la que se convenció de lo inútiles que resultan los honores mundanos.

Su iconografía va a ser bastante frecuente en el barroco español.

Ya se ha dicho que el reloj es portado habitualmente por la Muerte. En muchas ocasiones forma naturaleza muerta con la calavera (García Mahiques:73). Incluso en cuadros que no tienen el carácter de *vanitas* figura aludiendo al paso inexorable del tiempo, convirtiendo en *vanitas* una parte del cuadro. Otros elementos comunes de las *vanitas* son la flor marchita o deshojada (García Mahiques:74), la llama que se apaga, el cementerio, el enterramiento. También podríamos citar una serie de figuras que representan los aspectos mundanos: por supuesto joyas y coronas, incluidas entre estas tiaras, capelos y mitras; también los libros y las armas, las mujeres y los instrumentos musicales, la mesa repleta o el jardín florido en el que, como en el cuadro del Guercino del Palacio Barberini, también habita la muerte.

Como se ha dicho, el Árbol de la Vida de la catedral de Segovia fue firmado por Ignacio de Ríes en 1653, cumpliendo un contrato hecho en Sevilla con Don Pedro Contreras, capitán de la Flota de la Plata, por el que debía decorar la capilla de la Concepción de aquella catedral con cuatro lienzos (Valdivieso 1986:191).

En este árbol los ocupantes se distraen en torno a una mesa llena de apetitosas viandas con el concurso de mujeres y el acompañamiento de la música; se ha querido representar con ello la vida regalada y lujuriosa, aquellos pecados (lujuria, gula, pereza...) que no parecen entrañar mal alguno para nadie. A ambos lados del tronco, la Muerte se dispone a dar el último golpe de guadaña en su parte inferior, y Cristo mira compasivo a los hombres, que no escuchan la campana que está tocando con un martillo como aviso de que su tiempo ha terminado. También aparece el diablo en una figura de tamaño inferior junto al esqueleto, no rompiendo la si-

métrica composición: mediante una cuerda tira hacia su lado del árbol que está a punto de desplomarse, ayudando así a la Muerte en su tarea. Completan el lienzo dos sentencias bien visibles en los ángulos superiores, que aclaran pedagógicamente el significado de la escena: *MIRA QUE TE HAS DE MORIR / MIRA QUE NO SABES CUÁNDO Y MIRA QUE TE MIRA DIOS / MIRA QUE TE ESTÁ MIRANDO*.

Para Sebastián no es admisible poner este lienzo en relación con el de San Isidoro del Campo, que él considera un «Árbol de los Estamentos». Más bien lo considera inspirado en algún grabado flamenco de los que manejó Ríes, posiblemente el de Jerónimo Wierix, que representó el tema en 1620, mismo año en que se fecha otro Árbol de la Vida del círculo del Guercino conservado en la Galería de Pintura del Estado de Baviera (Sebastián 1995:141-143).

Debemos referirnos aquí al políptico del Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán, dedicado a la Muerte (Sebastián 1995:115-119). En su segunda hoja aparecen elementos comunes al cuadro de la Catedral de Segovia y al de El Arahall.

En primer lugar tenemos a las Parcas manipulando las pesas y las manillas de un reloj. Atropos toca la campana que avisa el momento de la muerte, función que en los lienzos de Segovia y El Arahall desempeña el mismo Cristo; la estrofa que explica la escena reza así:

Relox es la vida humana
(hombre mortal), y te avisa,
que tu volante va aprisa,
y muere al dar la campana:
de Lachesis la humana
hoz, le sirve de puntero:
Atropos es relozero:
Cloto el compaz encamina
y la rueda catarina,
ya llega al diente postrero.

Figura también un barco arribando a una playa, símbolo de la vida que navega y llega a su final, como también vimos en el fresco de San Isidoro del

Campo. Y un árbol que nace de la Soberbia y la Calumnia.

EL ÁRBOL DE LA VIDA DE SAN ROQUE DE EL ARAHAL.

El principal motivo de esta comunicación es un óleo sobre lienzo que se encuentra en una capilla de la iglesia de San Roque de El Arahal, municipio de la provincia de Sevilla. El edificio fue originariamente un convento de franciscanos observantes descalzos, llamados dieguinos, fundado en 1624 y clausurado tras la desamortización. Hoy es sede de la Venerable y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Entrada de Jesús en Jerusalén, Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima de los Dolores, que regenta el templo y parte de las dependencias del convento, pues en la mayor parte de su solar se levanta un Colegio Público.

No sabemos con certeza si la sala donde se encuentra el Árbol de la Vida fue capilla doméstica o sacristía de la iglesia (Valdivieso 1981:352-353; Pastor:151-152).³ Se apoya la primera opción en no tener acceso directo al presbiterio de la iglesia, así como en el hecho de ser un espacio con decoración unitaria y disposición longitudinal, centrándolo todo el Árbol de la Vida que ocupa uno de los testeros menores. Además tras esta pared se encuentra un habitáculo menor al que se accede mediante dos puertecitas a ambos lados del cuadro, lo que podría entenderse como una transacristía de esta capilla doméstica, cuyo altar habría quedado entonces bajo el cuadro que estudiamos. Precisamente el lienzo se adapta en su forma al medio punto de la bóveda y a las dos puertas que lo flanquean. Otra circunstancia que contradice la posibilidad de que estemos en una sacristía es la

ausencia de dos elementos preceptivos en este tipo de estancias: una mesa pétreo anclada al suelo para depositar los cálices y una fuente en la pared para la purificaciones. Ni siquiera quedan señales de haber existido tales elementos, aún cuando se conserva el suelo original de ladrillo cocido.

La sala se cubre con bóveda de cañón longitudinal, con lunetos ciegos y decoración de roleos barrocos, enmarcando los dos emblemas franciscanos y el dominico. En el medio punto del fondo se encastra el lienzo del Árbol de la Vida, mientras que en los medios puntos de los lunetos se sitúan seis santos franciscanos, sedentes y en diversas actitudes, con detalles propios de la vida monacal: San Juan Capistrano, con una mesa en la que aparecen libros, un tintero, cilicios, la calavera y, prendida a la pared, una estampa de San Francisco a modo de trampantojo. San Diego de Alcalá, patrono principal de los descalzos en Andalucía. San Buenaventura, con sus atuendos cardenalicios y con una estampa de la Asunción de María prendida en la pared. San Antonio de Padua en la escena de los tres peregrinos. San Jácome de la Marca, con una estampa de la Inmaculada. Y San Bernardino, con una calavera. Dos de estos santos llevan banderolas con el escudo dominico, como homenaje a la otra orden mendicante y siguiendo la costumbre habitual de mostrar el símbolo dominico en las iglesias franciscanas y el franciscano en las iglesias dominicas. Todos muestran en sus pies las sandalias blancas de los franciscanos observantes. Cada uno de los medios puntos muestra el nombre del santo y el del donante, repitiéndose los de Pedro Fernández y Antonio Sarmiento, seguramente seglares benefactores del convento, pues de haber sido frailes hubieran sido identificados como tales. Se da la circunstancia de que San Diego de Alcalá, patrono de los obser-

³ En la *Guía artística* aparece como capilla doméstica, mientras que en *Misterios de Sevilla* se refieren a ella como sacristía basándose en las inscripciones del cuadro del Árbol, que vemos más adelante.



Figura 5

vantes descalzos de la custodia de Sevilla (de ahí el nombre de «dieguinos» con el que se les conocía) acudió a Roma a la canonización de San Bernardino en 1450, coincidiendo allí con los santos Juan de Capistrano y Jácome de la Marca (González:756), es decir, cuatro de los santos representados en esta capilla.

El cuadro que nos interesa queda centrado por el árbol, flanqueado por Cristo a su derecha y el esqueleto a la izquierda, siguiendo básicamente la misma estructura que el de la catedral segoviana pero con las figuras en posición contraria: aquí Cristo ocupa la derecha de la composición (izquierda del espectador), y la muerte el otro lado; junto a cada uno de ellos veremos que se sitúan alegorías del bien y del mal, respetando esta disposición de izquierda y derecha. Por lo tanto hay que tener presente el valor simbólico del lado derecho como lugar preeminente en la tradición judía y cristiana, simbolismo que se mantiene aún hoy.

En el cuadro de El Arahall llaman especialmente la atención los diferentes motivos que lo circundan y los cartones con inscripciones moralizantes y explicativas, escritas en verso de deficiente calidad pero que contribuyen a desvelar el significado de esta completa y compleja *vanitas*.

En el centro del cuadro y bajo el árbol, se sitúan las dos primeras inscripciones, acoladas en una misma tarja rec-



Figura 6

tangular rodeada de roleos barrocos y separadas por un crucifijo. En la de la izquierda leemos.⁴

SACERDOTE QUE CELEBRAS
CON PUREZA Y DEVOCION
OY EN MI REINO TENDRAS
DE TU PREMIO EL GALARDON
SI COMULGAS COMO JUDAS
DISTRAIDO Y EN PECADO
A LA PENA QUE PADECES
OY QUEDARAS CONDENADO.

Como vemos este letrero apoya la hipótesis de que el destino de la sala hubiese sido el de sacristía, más aún teniendo en cuenta que hubiese quedado justo ante los ojos del sacerdote que se revistiera para el culto, ante el altar que habría presidido la estancia justo debajo del cuadro. Sin embargo esta circunstancia no es determinante, pues habiéndose tratado de una capilla doméstica a ella sólo habrían tenido acceso los frailes del convento, a los que se destinan las inscripciones, estuviesen celebrando en este altar o simplemente contemplando ante él antes de celebrar en la iglesia principal. Esto no descarta que en ocasiones los seglares pudieran entrar en esta capilla doméstica, como muestra la existencia de donantes no religiosos para los cuadros menores de la sala.

La inscripción que hace pareja con ésta en el cartón central nos da las únicas noticias sobre el cuadro, ya que no existe documentación sobre él al haber

⁴ En todas las citas desarrollamos las abreviaturas, que son muchas y en ocasiones desusadas. Sí se respetan la ortografía original, la ausencia de tildes y los signos de puntuación.



Figura 7

desaparecido el archivo del convento tras su desamortización:

ESTE RETABLO SE HIZO,
A EXPENSAS Y DEVOCION
DE ECLESIASTICA PIEDAD
DIOS LE PREMIE AQUESTE DON
SIENDO DIGNO GUARDIAN
DE CIENCIA Y VIRTUD ESMERO
EL MUY REVERENDO PADRE
FRAI FRANCISCO DE SALGUERO.

Esto fue en el año 1723, como figura en la inscripción circular junto a ésta, que veremos después.

Sobre este cartón central se sitúa el árbol y, asientan sus pies las figuras de Cristo y la Muerte. Aquel mira a la copa del árbol y hace sonar la campana que pende de una de sus ramas; de su boca sale una filacteria en la que advierte: *EN TOCANDO ESTA CAMPANA / CORTARE LA VIDA HUMANA*. La Muerte está en actitud de golpear el árbol con su guadaña, mientras que su filacteria dice: *AQUÍ ESTE GOLPE TE AVISA / QUE ESTA ES TU ULTIMA MISA*; como se puede ver, el mensaje está dirigido expresamente a los sacerdotes del convento. También se observa la relación de estos versos con los del políptico de Tezopatlán, teniendo siempre en cuenta que el lienzo es casi cincuenta años anterior al políptico.

El suelo donde se asienta el árbol y las figuras de Cristo y la Muerte está poblado de cardos. Ésta planta aparece con frecuencia poblando el monte calvario y en algunas representaciones pasionistas como símbolo del dolor y la penitencia. Podríamos ver entonces una



Figura 8

identificación entre el suelo donde están Cristo y la Muerte con el del Gólgota y, por lo tanto, del árbol con la cruz.

En el centro de la copa del árbol, justo donde termina su tronco, un reloj de arena, que ya hemos visto que es representación del tiempo. A sus lados se sitúan otros dos letreros. En el de la izquierda aparece, caso único, el nombre de la alegoría: *ARBOR VITAE*, y la siguiente sentencia: *AY DE TI MISERO HUMANO / SI MIS GOLPES SON EN VANO*; estas palabras son advertencia de Cristo, que a este lado del árbol está tocando la campana. En el lado derecho el letrero dice: *SI EL FRUTO DE ESTE ARBOL ES EL VICIO / SU CAIDA SERA A EL ETERNO PRECIPICIO*. Precisamente los frutos del árbol son siete círculos en los que se representan los siete pecados capitales en figuras de matronas acompañadas de diferentes animales y atributos: la *SOBERBIA*, el pavo real; la *LUJURIA*, el macho cabrío; la *PEREZA*, durmiendo sobre un buey; la *GULA*, comiendo sobre otro animal de difícil identificación; la *INBIDIA*, mirando en un espejo (aunque éste es el simbolismo habitual de la prudencia) y con un perro; la *ABARICIA*, con dos bolsas; y la *IRA*, con un garrote.

La aparición de los pecados capitales como frutos del árbol aporta nuevos significados a la representación, pues nos recuerda en primer lugar a los frutos prohibidos del árbol del Paraíso, habiendo comido de los cuáles, el hombre fue condenado para siempre. También nos recuerda los pasaje evangélicos: *No hay*

árbol bueno que dé fruto malo y, a la inversa, no hay árbol malo que dé fruto bueno. Cada árbol se conoce por su fruto (Lc 6, 43 - 44) y Un árbol bueno no puede producir frutos malos, ni un árbol malo producir frutos buenos. Todo árbol que no da buen fruto, es cortado y arrojado al fuego. Así que por sus frutos los conoceréis (Mt 7, 18 - 20). Estamos por tanto ante una representación plástica de la parábola: la vida que no ha dado fructificado espiritualmente es cortada igual que el árbol que no da buenos frutos. También podemos ponerlo en relación con alguna de las versiones medievales de la historia de Barlaam y Josafat, como la de «El Libro de los Gatos», en la que el árbol mostraba manzanas que el personaje comía ajeno al peligro de los gusanos (Cómez:67).

Sobre el árbol aparece representado el Reino celestial, lleno de luz y presidido por el Padre Eterno en actitud de juez supremo, con la mano derecha alzada y sosteniendo el orbe en la izquierda. A su derecha María y otras santas portando las palmas que simbolizan la victoria por el martirio; a su izquierda, San Pedro y otros santos. A ambos lados del conjunto dos lienzos de muralla con sus puertas y sus torres: ésta es la Jerusalén celeste, el reino prometido al que todos están llamados pero que no todos van a alcanzar. Este rompimiento de gloria ocupa el lugar preferente de todo el discurso iconográfico que se desarrolla en torno al árbol: por su derecha van llegando los que han seguido el camino del bien, que son recibidos ante la puerta de esta Jerusalén por un ángel; a su izquierda otro ángel con espada flameante defiende la otra puerta del acceso de los pecadores.

Para mejor entender el discurso que se representa en torno al árbol es mejor pasar a su parte inferior, donde se definen los dos caminos por los que puede optar el hombre durante su vida terrenal: dos cartones circulares se sitúan en la

base del cuadro, a ambos lados del cartel rectangular que sirve de asiento al tema central y tocando ya los bordes del lienzo, junto a las puertas laterales. Hacen referencia a las alegorías que se sitúan sobre cada una de las dos puertas: el camino del bien y el camino del mal. Precisamente en el lado de Cristo está la escalera que sube a la Jerusalén celeste, mientras que en el lado de la muerte está representado el camino del mal, con los que se precipitan por la boca del infierno (derecha del espectador). Por lo tanto estas alegorías tienen una lectura circular en torno al árbol, iniciándose en su parte inferior izquierda, ascendiendo hasta el Reino de Dios y bajando después por la parte de la izquierda hasta el infierno.

El letrero circular de la izquierda es sostenido por dos angelotes y aparece sosteniendo corona real; muestra la siguiente inscripción:

CAMINO ANGOSTO, DE ESPINOS LLENO
A ESTOS QUE LE SIGUEN ES AMENO
ES SIN DUDA CAMINO DE LA ALEGRÍA
DONDE ESTÁ VINCULADA LA VICTORIA
CONVIDA AMOR DIVINO
A QUE SIGAS FREQUENTE ESTE CAMINO.

Desde aquí y por una escalera ascienden hasta la Jerusalén celeste trece santos, representando otras tantas virtudes cristianas de las que fueron modelo, según los rótulos que los acompañan: *MORTIFICACION*, como un hombre desnudo, encadenado y con los ojos vendados; *DESNUDEZ*, por quien podría ser San Onofre, santo muy venerado en este siglo especialmente por los franciscanos; *CHARIDAD*, por San Francisco de Paula, con su lema «Charitas» incandescente; *HUMILDAD* por Santa María Magdalena, a la sazón patrona de El Arahall, en actitud de postrarse ante una calavera; *LIMOSNA*, por Santo Tomás de Villanueva, santo limosnero por excelencia; *CASTIDAD*, por un sacerdote con bonete que podría ser, ante la ausencia de otros

atributos, San Cayetano; *ORACIÓN* por una santa en actitud orante; *SILENCIO*, por San Buenaventura, meditando ante una calavera; *MARTIRIO*, por Santa Catalina de Alejandría, mártir; *PENITENCIA*, por San Jerónimo; *POBREZA*, por San Francisco de Asís; *PREDICACIÓN*, por Santo Domingo; y *AMOR DIVINO*, representado por el mismo Cristo con la Cruz a cuestas, al que todos siguen en el camino del cielo. De la boca del nazareno sale una filacteria que reza *NINGUNO HABRA QUE ME OBLIGUE / SI CON SU CRUZ NO ME SIGUE*, explicando así que el camino que lleva al reino celestial es el de la cruz.

Efectivamente, ante este cortejo se sitúa la muralla de la Jerusalén celeste, sobre la que un ángel da la bienvenida a los redimidos con la siguiente filacteria: *VENID LOS QUE TRABAJAIS / A EL PREMIO QUE DESEAIS*. Este letrado sale de la boca del ángel en sentido inverso al de la escritura, es decir, de derecha a izquierda, y su lectura también hay que hacerla en sentido inverso, como mirándola reflejada en un espejo. Esto ocurre en ocasiones en cuadros barrocos que llevan inscripciones. En este caso pensamos que la razón para que el texto aparezca invertido puede deberse al uso de una plantilla por parte del pintor encargado de esa parte del cuadro, posiblemente analfabeto e inconsciente de estar escribiendo la frase al revés. Como veremos, no es la única inscripción del cuadro que aparece en sentido inverso.

En el lado opuesto del cuadro el otro cartón circular define el «camino ancho» del mal, en contraposición al «camino angosto» que lleva al cielo. En contraposición con el de la derecha, sostenido por dos ángeles y con una corona encima, éste aparece rodeado de figuras demoníacas. Dice así: *CAMINO ANCHO DE DELEITES LLENO / QUE ENTRE FLORES OCULTA SU VENENO. / ES SIN DUDA CAMINO DE RUYNA / QUE ETERNA PENA A EL HOMBRE LE FULMINA*

/ ABANDONA O MORTAL ESE CAMINO. / QUE A OTRO MEXOR TE LLAMA AMOR DIVINO. / AÑO DE 1723.

Aquí aparece el año de ejecución del retablo, 1723, aprovechando el espacio que quedaba libre en el sector inferior del círculo. Las escenas que representan este camino de la perdición están sobre la puerta de la derecha: una mesa donde se celebra un convite, un grupo que toca música profana (arpa, guitarra y violín), una pareja que baila, mujeres abanicándose y dos jinetes con dieciochescas casacas, todo representado en figuras pequeñas, de escasísima calidad artística, distribuidas por el plano sin la menor intención de perspectiva y alternando con flores de tamaño desmesurado y diferentes reptiles. Este escenario parece vaciarse en la boca llameante de un animal, el infierno, adonde caen desnudos hombres y mujeres. La siguiente inscripción rodea y explica el conjunto: *EL MUNDO OFRESE GUSTOS Y CONTENTOS / PERO EL FIN SON CAIDAS, SOLLOZOS, TROPIEZOS, LAMENTOS.*

Sobre este grupo otra alegoría muy interesante: un hombre de avanzada edad, de luengas barbas, desnudo y con alas, con un reloj de arena también alado sobre la cabeza, se aferra a las ramas del árbol. A sus piernas se agarra otro hombre desnudo y dormido. De la boca de aquél sale una filacteria que dice: *EL MORTAL QUE EN MI CONFIA / QUÉ CIEGAMENTE SE GUIA*. el segundo dice *TU OLVIDO SOY QUE ACOMPAÑO / A EL TIEMPO EN SU DESENGAÑO*; esta inscripción también sale de derecha a izquierda y también aparece escrita de forma invertida, por lo que su lectura se hace bastante complicada.

El primer personaje es el Padre Tiempo. Esta alegoría es el resultado de la asimilación durante el siglo XV de los dioses *Chronos*, el Tiempo, y *Kronos*, el Saturno romano devorador de sus hijos. Del primero toma el reloj y las alas, símbolo de su velocidad; de Saturno

conservó la guadaña, como patrón de la agricultura, y su apariencia de anciano, como el más viejo de todos los dioses, mientras que el hecho de haberse comido a sus hijos contribuyó a identificarlo con el tiempo. En otras ocasiones le acompaña la serpiente o el uroboros, o camina con muletas; casi siempre, como en este caso, va desnudo (García Mahiques: 72; Panofsky: 93-117). En el cuadro de El Arahal advierte al espectador de los peligros que entraña dejarse guiar por él.

La otra alegoría es más original e inusual: el Olvido del hombre; se agarra al Tiempo y lo acompaña, depende de él y, por lo tanto, de la misma duración de la vida representada por el árbol. Tan nefasto resulta al hombre confiar en el Tiempo como olvidarse de él, pues una vez pasa y llega la muerte, no hay vuelta atrás. Es, por tanto, una exhortación a estar siempre vigilantes ante la llegada de la muerte en cualquier momento.

Siguiendo hacia arriba volvemos a encontrar la ciudad, defendida por un ángel con espada flamígera de cuya boca sale la siguiente inscripción: *ID LOS QUE VIVIS OCIOSOS A ESOS CENTROS HORROROSOS*. En contra posición al ángel que da la bienvenida a los bienaventurados, éste cierra las puertas a los que han pasado la vida terrena dedicados al ocio y al regalo, a no ganarse la eterna. Los «centros horrorosos» son los cuatro senos de las postrimerías cristianas: los dos limbos, el de los patriarcas y el de los inocentes y, sobre todo, el purgatorio y el infierno, que ya vimos representados en la boca flameante que engullía a los pecadores.

Resumiendo podemos decir que el cuadro de la iglesia de San Roque de El Arahal era el elemento principal de una capilla doméstica conventual típicamente dieciochesca, dedicada principalmente a los frailes que habitaban el cenobio. Ante él existió un altar y de cara a él se celebraron misas y otros cultos. El pro-

grama iconográfico tiene orígenes muy antiguos pero en esta versión ha sido completado con diversas alegorías que lo convierten en un profundo tratado teológico sobre los novísimos; se han unido en éste los simbolismos de los dos árboles del Paraíso: el Árbol de la Vida y el Árbol de la Ciencia del bien y del mal (Guenón:77-79). Desde luego su interpretación habría quedado reservada para los franciscanos que a esta capilla tenían acceso y que tenían una cultura suficiente como para entender lo que se representaba y las inscripciones de los letreros.

Hemos de tener presente también el mismo carácter franciscano observante del cenobio. Si dijimos que los jesuitas fueron, a través de los Ejercicios, los principales impulsores de las meditaciones sobre la muerte, van a ser los frailes menores los que durante los siglos XVI y XVII popularicen las devociones a la Pasión de Cristo, a las Cinco Llagas, y a la Vera Cruz, todas de carácter penitencial y ligadas a la contemplación del fenómeno de la muerte; en sus predicaciones tuvieron origen las primeras cofradías andaluzas, concretamente en la archidiócesis hispalense, dedicadas a la Vera Cruz, ya en el XVI (Sánchez Herrero:18-53). Durante el pleno barroco también van a ser ellos los principales mantenedores de las devociones penitenciales y de la contemplación sobre la muerte; recuérdese el cementerio de los franciscanos capuchinos de Roma o cómo los de Palermo mostraban los esqueletos enteros revestidos de su hábito (Sebastián 1981:100). Sin ir tan lejos, de los seis santos franciscanos que decoran la misma capilla del Árbol de la Vida, tres ambientan sus respectivas celdas con una calavera humana, como recordatorio perenne del destino que les esperaba. Y a partir de 1700 el tema mortuario va a tener nuevo auge y desarrollo en la espiritualidad y el arte eclesiástico, especialmente en Andalucía, con la aparición de numerosos retablos

de ánimas en las iglesias.

Como se ha dicho, se desconoce el autor de los lienzos de la capilla. Es creencia común en la Hermandad que los pintó un fraile del convento; en este caso resultaría extraño que aparecieran nombres de donantes en los lienzos menores. Por la diferencia de calidades en distintas partes del lienzo principal, podría pensarse en la intervención de varias manos, de un taller de pintores segundones que trabajarían allí por encargo de Fray Francisco de Salguero, siguiendo una estampa propuesta por éste y usando plantillas para los textos. En cualquier caso debe valorarse positivamente la iniciativa de Salguero, persona de cultura suficiente como para acceder, desde su claustro en El Arahál, a tan inusual motivo iconográfico.

El último ejemplar de la alegoría es el grabado que en 1810 hizo Manuel Navarro con el título «El Árbol Vano», en el que se reproduce el tema central del Árbol de la Vida sustituyendo la figura de Cristo por la del hombre frívolo y que se encuentra en una colección privada (Sebastián 1981:123).

BIBLIOGRAFÍA

- Bernat Vistarini, Antonio, y John T. Cull. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor, 1991.
- Cómez, Rafael. *Imagen y Símbolo en la Edad Media Andaluza*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1990.
- Gállego, Julián. *Visión y Símbolo en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972.
- García Mahiques, Rafael. «La Emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la *vanitas*», *I Simposio Internacional de Emblemática*. Actas. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994.
- González, J. M. «Diego de Alcalá», *Diccionario de la Historia Eclesiástica de España*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1972. Volumen II.
- Guenón, Renè. *El Simbolismo de la Cruz*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1987.
- Kempis, Tomás de. *Imitación de Cristo*. Barcelona: Editorial Regina, 1956.
- Morales Marín, José Luis. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Taurus Ediciones, 1984.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. «Tríptico Relicario de las Tablas Alfonsíes». *Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*. Catálogo. Sevilla: Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, 1992.
- Panofsky, Edwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad, 1972.
- Pastor, Álvaro. «Venerable y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Entrada de Jesús en Jerusalén, Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima de los Dolores», *Misterios de Sevilla*, Sevilla: Tartessos, 1999. Volumen III.
- Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Sánchez Herrero, José. «El Origen de las Cofradías Penitenciales», *Sevilla Penitente*. Sevilla: Editorial Gever, 1995.
- Sebastián, Santiago (1995). *Emblemática e Historia del Arte*. Fuenlabrada (Madrid): Ediciones Cátedra, 1995.
- Sebastián, Santiago (1981). *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Forma, 1981.
- Valdivieso, Enrique. *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Ediciones Gualquívir, 1986.
- Alfredo Morales, Juan Miguel Serrera y María Jesús Sanz. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 1981.

EL EMBLEMA DE PORTADA EN LA OBRA DE
FRAY HERNANDO DE SANTIAGO (1557-1639)

Diego González Ruiz

El motivo de la presente comunicación es muy simple. Al realizar un estudio en el campo de la oratoria sagrada sobre la figura del predicador mercedario Fray Hernando de Santiago (1557-1639), pude observar en las obras impresas consultadas la presencia de emblemas en la portada de las mismas. No aludo a las marcas de impresor. En las *dedicatorias* y *prólogos* aparecían lo que se entiende en emblemática como una *declaración*, si bien no de manera explícita. Eran explicaciones del contenido de la *pictura* e igualmente una especie de expresión autobiográfica con ciertas reflexiones morales. Esto en lo referente a los sermonarios sobre la Cuaresma o las Festividades de los Santos. En el Sermón fúnebre con motivo de la muerte del rey Felipe III (1621), también aparecía un grabado de portada, de escaso valor pictórico, aunque era toda una representación gráfica del contenido de un sermón de marcado cariz político.

El profesor Daly, analizando la portada emblemática del *Simplicissimus* de Grimmelshausen, en el apartado «the emblematic frontispiece» de su ya clásica obra *Literature in the light of the Emblem*, nos inspiró para suponer que nos encontramos en las ediciones de los libros del Maestro Hernando de Santiago ante auténticos emblemas de portada (Daly

1998:199). Emblemas que son, o bien expresión autobiográfica del autor, casos del *Santoral* y *Cuaresmal*, o anticipan visualmente el contenido del sermón, caso del realizado en las Honras fúnebres de Felipe III. Son igualmente «embellishers», embellecedores, en palabras de H. D. Smith (1978:106-110) En este caso, de portada.

Creemos que se han de contar por decenas, repartidos a lo largo de los frontis de las impresiones de los numerosísimos sermonarios, obras de espiritualidad, y otros discursos sacros de predicadores de los siglos XVI y XVII. Constituyen un aspecto de ejemplo gráfico en esa conexión púlpito-emblema a la que se refiere Praz (1989:222-225).¹

Los emblemas de portada, expresión de la omnipresencia de la emblemática en el siglo (Arellano 2000:9), y con sus especiales «declaraciones», nos confirmarán el talante, la experiencia o el pensamiento del autor de la obra. Nos anunciarán el tema básico del sermón y su línea directriz. Al mismo tiempo, son un índice de motivos, motes y *picturae* que apuntan a posibles fuentes nacionales o extranjeras.

No vamos pues, en esta comunicación, a examinar el uso de libros y autores de emblemas que aparezcan citados en la obra concionatoria del Maestro

¹ Smith considera tal nexo más firme en Italia.

Santiago (Alciato, Giovio, Pierio Valeriano, etc),² ni de la inspiración a partir de ellas, como *tesoros* de erudición auxiliares de la *inventio* (López Poza 2000:263). Ni la triple técnica de construcción oral de emblemas o jeroglíficos como consecuencia de esa estética retórica de «predicar a los ojos» (Ledda 1996:111-128). Tampoco señalaremos las estructuras deícticas que pueden provocar «situaciones emblemáticas» y realizan jeroglíficos peculiares, llevando siempre el mensaje oral *ad oculos* y que, curiosamente en algunas ocasiones, tales episodios epidícticos hemos visto en completos emblemas gráficos posteriores al texto en cuestión (Ledda 1989:129-142).

Los emblemas, como fuentes de la invención, adorno erudito o recurso de autoridad en la obra del Maestro Santiago, se analizarán en otro momento. Queremos mostrar solamente los ejemplos de lo que Daly denomina «emblemas de portada», y en esta ocasión, en la obra impresa de Hernando de Santiago.

La obra concionatoria impresa del sevillano Fray Hernando de Santiago (1557-1639), de la Orden de la Merced,³ se encuentra fundamentalmente en dos gruesos volúmenes, Sermonarios, que abarcan lo que en oratoria sagrada se define como Sermones de Santos o *Santoral* (Santiago 1603), un *Cuaresmal* (Santiago 1597) (sermones predicados durante el período litúrgico de la Cuaresma) y dos discursos sacros en las Honras fúnebres que hicieron los cabildos de la Iglesia y ciudad de Málaga al rey Felipe II (Santiago 1598) y el efectuado por la ciudad de Granada a

Felipe III (Santiago 1621). Un *Marial* (sermones en las festividades de la Virgen María) le fue robado cuando desde Madrid lo llevaba a Granada para su impresión.

El predicador, conocido como «Pico de Oro» (apelativo dado por Felipe II) y «Armonía de la Iglesia» (así le llama el Papa Paulo V tras oírle predicar en Roma), es considerado por Gracián (1987: I, 268) como «el mayor orador de su siglo», elogiando su discurrir «con mucha donosidad», e inspirándole, en opinión de Romera Navarro, algunos pasajes del *Criticón*, en especial la Tercera parte, Crisi XI, donde amplificará un texto de nuestro autor, así como muchos pensamientos (Gracián 1978:363). Tirso de Molina, por su parte, lo definirá como «el monstruo de los pulpitos». La RAE le incluye en el catálogo de Autoridades, y los pintores Pacheco y Zurbarán le llevaron al lienzo.

Su obra impresa, en especial la primera edición del *Cuaresmal* y *Santoral*, así como el *Sermón de Honras de Felipe III*, contienen emblemas en la portada. Van desde la complejidad del que abre el *Cuaresmal* hasta la simpleza, casi sin intención pictórica, del que presenta el *Sermón de Honras a Felipe III*, pasando por la gran estampa del *Santoral*, que parece recordarnos la que grabara Philippe Soye para el Papa Pío V (González de Zárate 2000:225-234), aunque en nuestro caso, la efigie del Pontífice será suplantada por los elementos que componen una primera página titular del libro.

El emblema de portada, el denominado por Daly (199) «the emblematic

² Es casi general su uso en todos los predicadores de la época (Smith:107).

³ Damos por extenso la bibliografía más reciente sobre nuestro autor: Q. Pérez, «Hacia nuestra predicación tradicional», *Estudios Eclesiásticos* 17 (1926) 164-181; 19 (1926) 406-422; 21 (1927) 134-150. Q. Pérez, *Los grandes Maestros de la predicación. Fr. Hernando de Santiago*, Santander, Sal Terrae, 1929. G. Vázquez Núñez, *Manual de historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, Toledo, 1931. F. Cortines y Murube, *Archivo Hispalense* 2, Sevilla, 1943, pp. 27-77. Q. Pérez, *Fray Hernando de Santiago. Predicador del Siglo de Oro (1575-1639)*. Madrid, CSIC, 1949. G. Vázquez Núñez, *Mercedarios ilustres*, Madrid, 1966. Gabriel Téllez, *Historia general de la Orden de nuestra Señora de las Mercedes*, edición a cargo de M. Penedo Rey, Madrid, Provincia de la Merced de Castilla, 1973-4, 2 vols. G. Placer, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, IV, Madrid, CSIC, 1975, p. 2191. S. Defraia, O de M., *Analecta Mercedaria*, XV, 1996, Roma, 2000, pp. 157-274. E. Mora González, O de M., «Fray Hernando de Santiago ¿censurado por la Inquisición?» *Analecta Mercedaria*, Annus XVII, 1998, Roma, 2001, pp. 127-181.

frontispiece», se nos aparece un tanto generalizado ya en la segunda mitad del siglo XVI en numerosas obras literarias. Es clásico el de Fray Luis de León (Figura 1), estampado en las primeras impresiones de sus obras, con el lema *Ab ipso ferro*, y con ligeras variantes iconográficas, como en las ediciones de *In Cantica Canticorum Salomonis Explanatio*, *La Perfecta Casada*, *De los nombres de Cristo* o la *Exposición del libro de Job*.

El emblema de Fray Luis es la expresión de su actitud existencial como escritor frente a sus adversarios salmantinos ante la Inquisición.⁴ Es una definición autobiográfica. Su fuente horaciana (Horacio:777) es la misma utilizada por Sebastián de Covarrubias Horozco en su emblema 32 con el lema *Ab ipso ducit opes animumque* (Covarrubias: f. 32).

Pero ¿qué provocaba la irritación de los adversarios del agustino ante tal lema? (Asensio 1991:210).

La declaración que hace Fray Luis a su emblema se recoge en el Cap.8 de la *Exposición del libro de Job* (León: II, 177) y, sobre todo, en la *Oda A Felipe Ruiz*, «qué vale cuanto vee» (León:768); aquí, el énfasis recae en la derrota del oponente que ya se creía triunfador. Esto es lo que provocaba la irritación de los adversarios. En Covarrubias no hay alusión al destino de la segur, sólo la loa a la corrección purificadora, al sufrimiento fortalecedor (Bernat Vistarini-Cull:716).

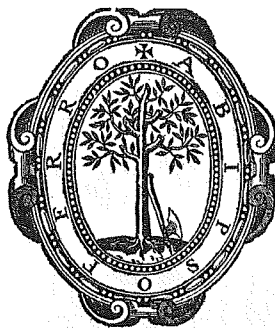
El objetivo de la portada emblemática es presentar al lector el contenido del libro o simplemente expresar la posición intelectual o existencial del autor. Así ocurrirá en las obras de Fray Hernando. Las portadas de ambos libros de sermones son emblemáticas en su composición y en su función, no en relación al contenido de la obra del autor, como en el

LA PERFECTA

CASADA

PO R EL M A E S T R O

Fray Luys de Leon.



Conpriuilegio.

EN. S A L A M A N C A,
Encafa de Juan Fernandez.
M. D. LXXXIII.

Facsimil de la edición príncipe de *La perfecta casada*

Figura 1

caso de la novela de Grimmelshausen, (Daly:203) sino que contienen una alegoría de la vida del predicador mercedario. No obstante en el Sermón de Honras de 1621, un sencillo emblema de dos cuerpos con dos mote (el Sol de Justicia y un escudo mercedario) anticipará los contenidos de la *Consideración* segunda y cuarta del discurso fúnebre, sirviendo tales *Consideraciones* de declaración encubierta al mote y a la *pictura*.

La edición de 1597 del *Cuaresmal* (Figura 2) va dedicada a Don Pedro Fernández de Córdoba, Marqués de Priego, y a continuación aparece una cartela decorada con festones y medias volutas, conteniendo la *pictura* de dos cuerpos divididos por el texto mateano (Mat. 5, 15): «Non sub modio sed super candelabrum»⁵. En los ángulos de arriba, las posibles iniciales del grabador:

⁴ Cfr. Introducción general del P. Félix García, a las *O.C. Castellanas* de Fray Luis de León (1-26).

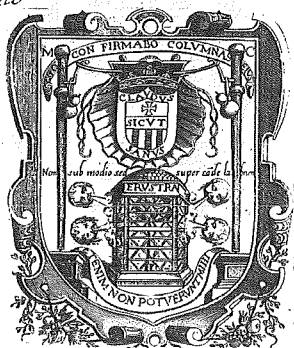
⁵ En el mundo antiguo el celenín era un pequeño mueble de tres o cuatro patas, receptáculo de cantidad para medir cereal, etc. Sólo se trataría de esconder la lámpara debajo de este mueble. Hoy diríamos «debajo del arca». Cfr. *Biblia de Jerusalén*, 1985, p. 1393 y *The New Jerusalem Bible*, 1985, p. 1617.

CONSIDERACIONES SOBRE TODOS LOS EVANGELIOS DE LOS DOMINGOS, Y FERIAS DE LA QUARESMA.

Con vn breue paraphrasis de la letra de cada vno dellos.

Compuesto por el P. M. F. Hernando de Santiago de la orden de N. Señora de la Merced Redempcion de captiuis.

Dirigido a Don Pedro Fernandez de Cordoua, Marques de Priego, Señor de la casa de Aguilar.



CON PRIVILEGIO.

En Salamanca, En casa de Juan y Andres Renaut.

M. D. XCVII.

Figura 2

MC. El primer cuerpo, con su lema «Clausus sicut sanus»⁶ (es decir: aunque cojo como firme ando, la cojera no me impide el caminar seguro) insertado en el escudo mercedario, con las barras de la corona de Aragón (en este caso tres) y la cruz blanca de la Catedral de Barcelona, égida que tiene su origen en Jaime I de Aragón cuando cede sus armas a la Orden de la Merced y es signo de protección.⁷ Aparece incrustado en una venera que distingue a los peregrinos que volvían de Santiago de Compostela y las traían cosidas en las esclavinas. Igualmente símbolo bautismal, de donde procede toda la iniciación cristiana, y que dará como fruto una posible perla⁸

de «vida de perfección» (en la Orden Mercedaria, en este caso). Sobre la venera, unos hilos o soguillas para el cosido mencionado. La concha está acoplada a dos bordones, que como dirá Fray Hernando en la dedicatoria del *Cuaresmal*, fueron el silencio y la esperanza, los cuales la guardan en equilibrio.

Es importante para el Maestro Santiago que la concha, como insignia distintiva que pendía al pecho de los caballeros de cada una de las Órdenes, se mantenga bien en alto y que no vacile, pues nos dice en la dedicatoria que su venera anduvo bien pendiente de sus dos bordones, fijada con un simple artificio, a manera de cáncamo, haciendo imposible la caída, al igual que las dos calabazas para el agua del peregrinaje. El dicho «se te caerá la venera», no tendrá aplicación en su vida. El peregrino se convierte en una especie de caballero andante de Órdenes.

La misma concha aparecerá en la Empresa XXIII de Saavedra Fajardo, *Pretium virtutis*, donde la soguilla de nuestro emblema será sustituida por «la maroma del gobierno», y el escudo mercedario por la Cruz de Santiago sobre el exterior de la concha, aunque ya con distinta intención. La parte superior de los bordones, como dos columnas, están enlazadas por una tarjeta con el texto del Salmo 74, 4 *Ego confirmabo columnas eius*. Finalmente dos calabazas de peregrino cuelgan de los bordones.

El segundo cuerpo contiene el mote *frustra*, «en vano», como frontispicio de una robusta lanterna, dentro de la cual brilla la luz de una vela o antorcha, ame-

⁶ Podría inspirarse en el cap. 35 de Isaías, «El triunfo de Jerusalén», haciendo un remedo del v. 6, «Tunc saliet sicut cervus claudus», (*Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, 1946, p. 936) o podría haberlo tomado de algún autor italiano. El lema del segundo cuerpo lo tomaría de Pennoni.

⁷ Para San Pablo, *Efesios*, 6, 16, el escudo del cristiano es la fe. En Alciato el escudo es auxilio, simbolizando la amistad. Cfr. El emblema CLXI *Auxilium nunquam deficiens*, (que la ayuda nunca falta). Borja le dará un matiz irónico en su empresa XXXVIII *Post vulnera* (después de las heridas ya es carga y pesadumbre).

⁸ Una consideración de nuestro escudo como perla nos transportaría a una simbología muy amplia a partir de la Biblia y de la Patrología. La perla significa Cristo, el alma, la Sagrada Escritura. En la empresa XXXII de Saavedra *Ne te quasiveris extra*, la perla será la verdad escondida y en la empresa XXIII, *Pretium virtutis*, será el símbolo de la virtud por su pureza y por ser concebida por el rocío del cielo.

nazada a ambos lados del fanal por los cuatro vientos. El fanal protegiendo la luz no había sido motivo cultivado en la emblemática española; sólo aparecerá el motivo en Núñez de Cepeda (Bernat Vistarini-Cull:805). En su *Idea del buen pastor copiada de los santos doctores representada en empresas sacras* (1682-1688), veremos la *pictura* en clave de defensa de los intereses e inmunidad de la Iglesia, aunque en Núñez la luz está amenazada solamente por dos vientos y la lanterna es sólo de cristal, mientras que la nuestra tiene elementos metálicos y gana en robustez. Me refiero a la empresa *Servat immunem*.⁹

Reconoce García Mahiques que el fanal «elemento aparentemente original, no es único en nuestro autor [Núñez de Cepeda], pues la idea estuvo ya presente en empresas cortesanas italianas del siglo XVI, como el caso de la perteneciente a S. Pennoni con el mote *frustra*». Ése es precisamente el lema del fanal que comentamos de Hernando de Santiago, quien pudo haber leído en Roma, o traer a su regreso a España, las *Empresas* de Pennoni, y podríamos deducir la hipótesis de que el motivo y *pictura* del fanal en nuestra empresa, es la primera vez que aparece en los grabados de emblemas españoles. En Hernando de Santiago, al igual que en Núñez de Cepeda, en un ámbito religioso. «Ruscelli comenta que el tal Pennoni, favorito especial de los Sforza y Farnese, quiso aludir con tal empresa a su amistad y fidelidad hacia estas familias; la luz que irradiaban

y de la que él era beneficiario, quedaba segura y bien resguardada por su fidelidad contra los ataques de los enemigos», explica García Mahiques.¹⁰

El fanal tendrá una doble función: el aumento del resplandor de la llama y la defensa contra los soplos de los enemigos de la luz. La lanterna «frustra», y tanto el peregrino-caballero como su fe y ministerio, están envueltos en el marco defensivo vertical de los bordones, transformados en columnas que, establecidas por Dios, le evitarán cualquier daño. La vela o la antorcha encendidas tienen un repertorio muy amplio de significaciones pero fundamentalmente es recurso para la expresión de la luz de la fe.¹¹

Los vientos, soplos airados, personifican los contratiempos padecidos.¹² En nuestro emblema destaca la figura de los cuatro vientos: Aquilón y Boreas (Norte), Austro (Sur) Euro (Este) y Céfiro (Oeste), pues generalmente en la emblemática española sólo aparecen dos figuras,¹³ indicando nuestro autor la gravedad y alcance de todo tipo de adversidades padecidas.

En la parte inferior aparece una franja con el fragmento del salmo 128,2 «et enim non potuerunt mihi», salmo intitulado «Súplica contra los opresores de Israel», que uniendo las puntas de los bordones junto con la tarjeta superior, (salmo 74,4), enmarcará horizontalmente la *pictura*. La estructura del grabado recoge el triple componente general en la composición emblema-empresa, y será en la dedicatoria al Marqués de

⁹ García Mahiques 1988:167-68. Señala igualmente G. Mahiques que Picinelli cita otras empresas con igual cuerpo y distintos lemas. También S. Petrasancta, jesuita, muestra un fanal con la vela en su interior, empresa dedicada a San Ignacio de Loyola.

¹⁰ En el emblema de Hernando de Santiago, el Marqués de Priego puede ser la lanterna del predicador que lleva la palabra y la verdad, la luz.

¹¹ En Ripa, la vela encendida aparece como uno de los atributos de la personificación de la Fe Católica (Ripa 1987: vol. 1, 404-405). El predicador se desenvuelve en este ministerio. Será Borja quien inaugure en España tal motivo para la emblemática que tendrá continuidad en Sebastián de Covarrubias (García Mahiques 1998:165).

¹² En la tradición bíblica, el viento se pone en relación con la voz de Dios. Cfr. Salmo 29 «Voz de Yahveh en la tormenta», v. 5 y v. 9 «La voz de Yahveh retuerce las encinas...», *Sagrada Biblia*, Cantera-Iglesias, (dirs.), Madrid, 1979.

¹³ En el mundo griego los vientos personifican divinidades inestables y turbulentas. Eolo es el Dios-Rey. Cfr. Bernat Vistarini-Cull.

Priego y en el prólogo al lector, donde se efectuará la «declaración» que nos ponga al descubierto la función emblemática de los grabados, con los que el Maestro Hernando de Santiago simbolice las contrariedades de su *peregrinatio vitae*, y su consagración definitiva como predicador en la Universidad de Salamanca.

En la dedicatoria a Don Pedro Fernández de Córdoba,¹⁴ a quien se acoge y dedica el *Cuaresmal*, podemos leer parte de la declaración al emblema en los propios labios de nuestro autor:

quando obedeciendo la tormenta por ver furiosos los vientos, cogí las velas, atajando los inconvenientes que suelen succeder, quando el perseguido quiere forçar al trabajo, a que sirva a la ambición: y haziéndome fuerte con el silencio, y la esperança, que fueron los dos bordones de mi peregrinación de que anduvo pendiente mi venera, no temiendo la fuerça del Huracam por la seguridad de la lanterna, que amparava mi luz, pensando que me avían quebrado las piernas (que si no lo hizieron fue, por pensar que era muerto) y quando pareció que quedava coxo para no salir de tan larga jornada, vine al fin a acabarla con la que esta Quaresma he hecho a Salamanca... y si este camino fuera en romería a Sanctiago, las buxerías que de allá avía de traer de Azabache se han convertido en este libro, que es la mercancía que corre en aquella feria, de donde vengo. Solo escriví la Quaresma, que en aquella insigne universidad pediqué...¹⁵

Y finaliza la dedicatoria al Marqués aclarando el simbolismo de los bordones:

V.S [...] sabe recibir humildes servicios y con el mío hago lo que el que escapó de la grave enfermedad que ofrece a la imagen de su devoción sus muletas como yo dedico a la estatua de mi protección mis bordones: con seguridad que con tal amparo serán columnas [...] si el libro ha de ser censurado como la

persona bien es que la protección que le valió a ella no le falte a él.

¿A qué tormenta se refería? ¿Cuál era el huracán? ¿Quién pensó en quebrarle las piernas, pararle los pies, y no lo hizo creyendo que estaba muerto?

Fray Gabriel Téllez (Tirso de Molina en otras lides), expondrá la situación y los movimientos originados en el seno de la Orden Mercedaria en los que se verá implicado Hernando de Santiago (Téllez: II, 131 y ss.). El enfrentamiento entre dos sectores en el seno de la Orden, situará al mercedario en la Corte Pontificia y su falta de prudencia y exceso verbal, en opinión de Tirso,¹⁶ provocará su caída en desgracia y el fracaso de las tesis mantenidas. A su regreso a España en 1591 se verá privado del apoyo del rey Felipe II y del Maestro General Salazar, a quien le había negado obediencia.

Desde entonces no cabe duda que los vientos serán desfavorables. Volverá al convento de Córdoba, aunque no ya como Comendador. Sopla el huracán e intentarán quebrarle las piernas, aunque al creerlo muerto, no realizarán tan «piadoso acto». Lo que va a venir después es un tiempo dedicado a los libros y a sus amigos, acogiendo de nuevo a la protección del Marqués de Priego. Vivirá un período «religiosamente retirato» (Defraia:206) entre 1591 y 1600 y podrá redactar sus dos grandes Sermonarios ocupándose de la predicación en varias ciudades españolas (es su peregrinaje) con inmenso éxito, destacando la Cuaresma en la Universidad de Salamanca, probablemente en 1595.

La misma empresa, si bien describe grandes contratiempos (los cuatro vien-

¹⁴ Sobre antecedentes de los Fernández de Córdoba, *cf.* Bleiberg II:53, y Pérez Villanueva *et al.* 1984:816.

¹⁵ El Maestro Santiago se atribuye las palabras a que se refiere el texto del Evangelio según San Juan, 19,31-33. Los que eran crucificados solían permanecer vivos en la cruz más de un día entero, y para que no estuvieran en sábado se trataba de hacerles morir más rápidamente, con la cruel piedad de quebrarles las piernas. Fray Hernando nos aclara el significado del lema *Claudius sicut sanus*, con las palabras mencionadas: «pareció que quedava coxo».

¹⁶ Y anota al margen de página de su *Historia*: «Bueno es callar», (vol. II, pp. 131 y ss). En la dedicatoria al Marqués de Priego, Fray Hernando parece confirmarlo, ya que a su regreso a España se va a apoyar en el «bordon del silencio».

tos), es un canto a la Providencia y a su triunfo como predicador en Salamanca, Zaragoza, Sevilla... y de nuevo ante el mismo rey Felipe II. Las tarjetas salmódicas que rodean el emblema lo confirman. Su predicación de base fundamentalmente bíblica lo mantendrá en el candelero y no «sub modio». No obstante, pronto comenzarían las censuras a su obra concionatoria (Mora González) y en 1599 se producirán las primeras denuncias formales (Pinto Crespo:206). Sus libros aparecerán dignos de expurgo en todos los catálogos editados desde el Inquisidor Sandoval (1612),¹⁷ tío del Duque de Lerma, hasta bien entrado el siglo XVIII.¹⁸

La portada relativa a la primera impresión del *Santoral* (Santiago 1603) (Figura 3) prosigue en su composición y función emblemática la alegoría de la realidad vital de Fray Hernando. Parece que el Maestro había aprendido la observación que le dirigiera Tirso en su historia de que «bueno es callar», y había hecho ya el «propósito de enmienda», declarado al Marqués de Priego, en aquel hacerse fuerte con el silencio y la esperanza.

La estampa alegórico-emblemática está formada por dos cuerpos correlativos que contienen sendas figuras y escudos con los lemas respectivos. Al igual que en el grabado del *Cuaresmal*, la explicación o «declaración» correspondiente a la portada, la podemos encontrar en la dedicatoria al valido de Felipe III, el Duque de Lerma.

En la parte superior de esta especie de retablo, aparece en posición central el escudo de armas del Cardenal Duque, con el vellocino de la Orden de Toisón y el texto «mansuetudinem».

El escudo flanqueado por dos figuras



Figura 3

sedentes, dos virtudes, la Verdad y la Justicia, contemplan el escudo. La matrona de la Verdad con la *inscriptio* «propter veritatem», completamente vestida,¹⁹ porta la vela de la Fe, la luz que aclara el misterio de Dios, dirigiendo el índice de la mano derecha, libre, hacia lo alto. La mano izquierda recoge la vela. Es una forma de personificación de la Fe Católica, un tanto alejada por su simplicidad de la Iconología de Ripa.

La Justicia, personificada tradicionalmente como matrona, apoya sobre su rodilla el título «et iustitiam». Está en una posición sedente, antidinámica, al igual que la Verdad. Porta de manera inusual los atributos de la virtud, la balanza y la espada, de forma trastocada. La balanza en la derecha y la espada, no empuñada, apoyada entre la mano y el

¹⁷ Para un seguimiento de los Índices inquisitoriales puede servir como introducción la *Historia de la Inquisición en España y América*, 1984, pp. 887-892; 1028-35, 1204.

¹⁸ Hemos podido comprobar una edición del *Cuaresmal*, Barcelona, por Jaime Cendrath 1598, corregida y expurgada manualmente según el Índice expurgatorio de 1707.

¹⁹ No hay atisbo de la «nuda veritas» de Alciato. Cfr. el Emblema IX, «Fidei Symbolum».

hombro izquierdo. La balanza en brazo extendido, bien visible. La espada sobre el brazo recogido, no se presta al uso inmediato. La balanza aparece inclinada.²⁰

Los textos distribuidos en las tres figuras corresponden, en realidad, al Salmo 44, 5, en su primer estico.²¹

En la misma dedicatoria a Don Francisco Gómez de Sandoval, el mismo Fray Hernando es consciente del mensaje iconográfico, declarando: «Quien el principio de este libro viere el escudo de armas de V. Excelencia acompañado de la verdad y justicia, templadas con la mansedumbre (que son las virtudes que en V. Excelencia resplandecen, y le han puesto, y conservan en el lugar que tan justamente tiene) no me pedirá más causa de haberle dedicado a su grandeza...»; y continúa explicando «Bien sabe el mundo que en V. Excelencia no ay amparo para lo no justo [...] a la puerta de la priverança [...] la justicia y la verdad la cierran [...] aunque vea cordero [...] con todo deve temer, que hallará León, como la liebre de Marcial, que perseguida de los perros, se fue a entrar por las

garras dél».²²

En la base de la portada y entre las columnas que emergen, aparecen las virtudes personificadas del Silencio y la Esperanza, con el escudo mercenario en el centro y la tarjeta con el texto «erit fortitudo vestra».²³

El Silencio, el dios egipcio Harpócrates, se nos presenta en esta ocasión en pie, induciendo a callar con el índice en los labios. Aparece aquí como procurador togado, quizás recordando al mismo Maestro Hernando al actuar como tal, en los pleitos de su Orden en Roma, con vestidos similares a la *pictura* del emblema de Alciato, «de aquel sabio que a callar muestra con el dedo al labio».²⁴

Cierra la arquitectura de la portada la personificación de la virtud de la Esperanza, matrona asida al áncora, como a remo, paso adelante, mostrando cierta desnudez en sus piernas, en posición dinámica, mirando al Silencio. Es la «esperanza anclada».²⁵ Nuestra figura está inmediatamente vinculada al áncora, símbolo cristiano por excelencia de la esperanza,²⁶ aunque a veces pueda tener

²⁰ La balanza es el instrumento de medida por excelencia. Símbolo universal del equilibrio, justicia y prudencia. En la tradición bíblica está asociada a las ideas del bien y de la verdad o al juicio de Dios. En Borja será tratada en su empresa 32 *Dei opera imitanda*, aunque aparece en equilibrio y junto a otros instrumentos de medida. La inspiración de Borja es claramente bíblica. Alciato no utilizará el motivo. Curiosamente aparecerá más tarde con brazo extendido, en las *Empresas espirituales y morales* de J. F. de Villava, 1613, 1ª parte, Emp. 3, *Del Verbo Encarnado*, f. 19r, con el lema «Inclinata levat», aplicándolo emblemáticamente al misterio de la Encarnación, a la «Kenosis», abajamiento de la divinidad que producirá la elevación del hombre pecador.

²¹ Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam, 1946, p.656. El salmo 44 es un «epitalmio real». En su loa al de Lerma, Fray Hernando le adjudica el versículo 5.

²² Marcial, lib. I. epig., «vitare canum morsus, lepus improbe, quoaris, / At quae confugas, ora Leonis habes», cita el mercedario.

²³ Será el lema del emblema XIII del lib. III de Juan de Horozco Covarrubias, inspirado en Isaías 30,15, «In silentio et spe erit fortitudo vestra». Lo reconoce el mismo Horozco en su declaración. Parece como si Fray Hernando parafraseara fragmentos de tal epigrama. Cf. *Emblemas Morales*, 1591:238-239.

²⁴ A la virtud del silencio dedica Alciato el emblema XI, con el lema «In silentium» (Alciato 1985:42). Puede seguirse en Borja a partir de la iconografía de la grulla con el lema «Tuta merces» y en la empresa XCIX «Res est magna tacere», (gran cosa es el callar), con referencias al origen del castigo de Tántalo. (García Mahiques 1998). La consideración del silencio en Hernando de Soto surge a partir de la imagen de la cigüeña (Emb. 59, f. 123). Cf. la edición facsímil de C. Bravo-Villasante, Madrid, FUE, 1983. S. Covarrubias Horozco también se hará eco del dios del silencio Harpócrates en el emblema 26 de la Cent. 3, f. 226, asociándolo a Angerona con el dedo en los labios, y con el mote «tacuisse nunquam poenituit» (nunca ha perjudicado estar en silencio). Cf. edición facsímil C. Bravo-Villasante, FUE, 1978.

²⁵ El ancla, símbolo clásico de estabilidad, a partir del siglo II será imagen de la esperanza, en la iconografía cristiana. La Esperanza como virtud, aparece en Alciato en forma de mujer sentada en un tonel, en sus emblemas XLIV «in simulacrum spei» (sobre la imagen de la esperanza), y XLVI «Illicitum non sperandum» (que no hay que esperar lo ilícito), en este caso acompañada de Némesis, que muestra desnuda su pierna. Ambos emblemas son referentes clásicos.

²⁶ Cf. *Epistola a los Hebreos* 6,19.

igualmente significados de victoria en la iconografía romana.

El sentido dinámico de la *pictura*, la «esperanza anclada», parece tener presente la tradición del «semper festina lente», ya incorporada por Alciato a su emblema CXLIII, «princeps subditorum incolumitatem procurans» (del príncipe que procura la seguridad de sus súbditos) (Alciato 1985:185), conteniendo las nociones antitéticas, «apresúrate despacio». Nuestra áncora se convierte en remolque.

El motivo tiene un desarrollo muy rico en la emblemática española. Básicamente el áncora es tratada en torno al simbolismo de la esperanza o en su significado de firmeza y estabilidad.²⁷

En la hermosa portada alegórica comentada y en la dedicatoria de Fray Hernando al de Lerma, se pueden comprobar los nuevos derroteros que se inician para el Maestro Santiago y como se prepara para la nueva andadura que coincide con su vuelta al candelero en asuntos internos de la Orden Mercedaria.

Escribe al Duque: «y aunque para ofrecer a los pies de V. Excelencia mayores trabajos, bastara ésta: La fuerza de procurar el que está hecho a padecer tantos, arrimo para los que sucedieren, me pudo también obligar a dedicarlos, que por más seguro, y ancho he de tener el de V. Excelencia, que el de Xenócratas, el grande amigo de Platón, que



Figura 4

acogió el pájaro perseguido del halcón, y aviendo oxeado al perseguidor, le soltó libre diciendo: *Se Supplicem non prodidisse*».

El ejemplo y actitud de Xenócratas (*Quien se humilla no ha de ser entregado*), no los recibirá Fray Hernando del Duque Cardenal. Lo certificará su virulento Sermón fúnebre con ocasión de la muerte de Felipe III, un auténtico discurso político contra el valido.

Ahora, entre 1600 y 1608, va a vivir el período de mayor influencia dentro de la Orden y como predicador en Italia.²⁸ Regresará a España en enero de 1608.²⁹ La década siguiente es un autén-

²⁷ En cuanto a la esperanza, Sebastián de Covarrubias combina la figura del áncora y la espada con el lema «in spe et timore» (en la esperanza y en el temor), (*Emblemas morales*: Cent. 2, Emb.68, f. 168), y Monforte utilizará el motivo del ancla como principal virtud de Felipe IV, la esperanza, (el áncora va al frente de todas las virtudes). Cfr. Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la cathólica magestad de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo mundo en el Real Convento de la Encarnación*, Madrid, Francisco Nieto, 1666 (Bernat Vistarini-Cull:230). En Mendo es la firmeza, la seguridad. Lo establece con una sonda que averigua la profundidad del mar y la bajada del áncora, junto con el lema «firmis haerendum» (hay que ser firme en las resoluciones), y la *subscriptio*: Documento LXXI, cfr. *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos, y morales*, 1642. León de Francia: Horacio Boissat y George Remeus, 1662 (Bernat Vistarini-Cull:560). Igualmente en Antonio de Lorea, con su *pictura* de la nave con dos anclas, y con el lema (al cielo o a la tierra), se nos aparece el sentido de firmeza y estabilidad. *David pecador, empresas morales, político cristianas*, Madrid, 1674 (Bernat Vistarini-Cull:566).

²⁸ Se inicia este período de la vida del Orador con las protestas de un sector de frailes por la elección del nuevo M. General P. Medina. Cfr. Téllez:248-252. Desde 1604 hasta 1608 el M. Santiago permanecerá en Italia.

²⁹ Lo ocurrido en Roma es de tal trascendencia que a su vuelta será preso en un convento, después de su detención durante tres días en un monasterio romano, despojado del hábito, y expulsado de la Orden durante dos años. Cfr. Q. Pérez (1949: 157), y S. De Fraia (2000:231-247). Cfr. Téllez:281-302.

tico misterio en la vida de nuestro fraile. Es «un tempo di prove» (1608-1618).³⁰ Le veremos de nuevo como Comendador en Granada en 1619, y hasta 1631. Desde entonces vivirá en el colegio mercedario de San Laureano de Sevilla, donde caerá enfermo en 1637, muriendo en 1639.³¹

Es en Granada, siendo Comendador, donde predicará el Sermón fúnebre con motivo de la muerte de Felipe III, el 15 de mayo de 1621 (Santiago 1621).

Una elemental *pictura* (Figura 4) de un Sol brillante con el lema «Ortus est Sol iustitiae», y un escudo mercedario acompañado del texto «scuto circundabit te veritas eius», nos anticipan el eje central de la oración sacra: un nuevo monarca justiciero surge, y dismantelará el sistema corrupto del valido. Un monarca de corta edad, 16 años, cuya protección será su madurez en la fe y la fe en él de sus ministros.

Es una alegoría de la figura de Felipe IV, de la caída en desgracia y proceso del Duque de Lerma, de la necesidad de la fortaleza de un rey, a pesar de su juventud, para evitar la invalidación de su acción de gobierno. Los tres lemas completan y anuncian las Consideraciones del Sermón.

Para exponer la situación de un reinado y el castigo de los ministros, el orador sagrado ha utilizado el texto profético de Oseas, 10,7-8: «Transire fecit Samaria Regem suum, quasi spumam super faciem aquae et dispergetur excelsa Idoli, peccatum Israel».³²

El juicio sobre el valido y su camarilla es fulminante: «estos privados con este Rey, hazían lo que las ondas del mar tempestuoso, que aunque traen sobre sus cabeças la espuma, y parece la quieren

subir al cielo [...] pero lo que vienen a hazer es dar con ella en la roca, en el escollo para deshazella, en la playa, en la tierra, que es la sepultura, con que le acaban la poca vida que tiene», (f. 5). Y el resultado de esta política «es monstruosidad, Rey tan pobre, Reyno tan exhausto [...] y ministros tan ricos» (f. 6).

El rey Felipe III muere y todo se trastoca. El predicador exclama: «Oh Dios mío, qual queda un Palacio Real, quando todos quitan la cara del Sol que se pone y la buelven al Sol que sale, tanto criado suspenso, tanto privado confuso, porque meten en el ataúd su interés, y su esperança, tanto ministro lloroso, tanto Consejero amodorrado [...] truxéronle como espuma, echen ahora espumarajos».

El lema «Ortus est» está tomado del Salmo 103,22. «Sol iustitiae» procede del texto de Malaquías 4,2, «nomem meum Sol iustitiae». La expresión es un *hapax legomenon* en todo el Antiguo Testamento,³³ justicia con fuerte carga semántica de poder y victoria de Dios.

Con metáforas del profeta Oseas (Cap. 13), va establecer la acción de ese Sol de justicia que nace, (el reinado de Felipe IV), contra esos ídolos que son «quasi nubes matutinas [...] sicut ros matutinus praeteriens...».

De forma plástica y dinámica describe la acción del nuevo Rey, (*Ortus est Sol*), con la metáfora del Sol y la nube (f. 12): «El valeroso Planeta, levántase alegre, con el brío y denuedo de un Gigante (aunque mirado de acá parece niño) determinose a passar la carrera, dale de choque a la nube, desházela, derriétela [...], siente la nube el golpe, desházese toda en lágrimas, y no a dos horas que amaneció, y ya está derretida

³⁰ S. De Fraia (2000:247-259); Q. Pérez (1949:153-159) lo llama las «horas de prueba».

³¹ S. De Fraia (2000:259-279); son «gli ultimi anni». (Q. Pérez 1949:161-174).

³² Todos los textos bíblicos latinos se han tomado de la *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, a R. P. Alberico Colunga, O. P. et Dr. Laurentio Turrado, Matriti, BAC, MCMXLVI.

³³ El libro de Malaquías va dirigido a una comunidad que no ha visto colmadas las expectativas escatológicas suscitadas por profetas anteriores, y por ello ha caído en la indiferencia y descuido el culto. Una época de desengaño, pues. Muy similar a lo que se vive en la España del hijo de Felipe II.

toda en agua sobre la tierra». A nuestro Sol, Sol naciente, se le puede llamar Sol de justicia, (Salmo 103,22), (f. 12).

En otra comparación, los ídolos, el sistema del valido, es «sicut ros matutinus praeteriens» (toma de nuevo la expresión de Oseas), y explica la acción del Sol de justicia: «anochecieron las yervezuelas del campo [...] mustias, tristes y lacias. Amanecen en un punto cargadas de sartillas de perlas de aljofar [...] sale el Sol, derriba las perlas, que ya no se halla sarta de perlas, sino en estas yervas» (f. 13).

La simple *pictura* del Sol brillante con el mote, nos anunciaba el alcance de la *Consideración*. Lejos quedaban ya los días de la dedicatoria al de Lerma, días marcados por la confianza puesta en él, confesando que «in silentio et spe erit fortitudo...». Ahora, en su sermón, refleja el ambiente anti-valido que se coreaba por todo el país: «Para no morir ahorcado / el mayor ladrón de España / se vistió de colorado», aludiendo a la adquisición del capelo cardenalicio del Duque Cardenal.

El escudo mercedario³⁴ se nos presenta acompañado del salmo 90, «Deus altissimus iustorum protector», con el estico del verso 5, «scuto circundabit te veritas eius».³⁵ La minoría de edad del nuevo Rey Felipe IV no es óbice para un gobierno justo. La madurez y su defensa como monarca radican en el escudo de la fe, concepto paulino que ya hemos señalado. Y concluye Fray Hernando: «si le tienen la fe que deven sus ministros, con la que su Magestad (Dios le guarde) a mostrado, en perfectísima edad entra en el gobierno de su Rhey no [...] pues la fe acrecienta la edad».³⁶ El escudo de la fe, por lo tanto, es lo que

dará protección y madurez a nuestro joven rey, que ha nacido al gobierno (*Ortus est*) como Sol de Justicia. Escudo y Sol prefigurando en portada el contenido del sermón.

Las tres portadas emblemáticas comentadas han sido *picturae* y motes con especiales declaraciones que ponen de manifiesto la devoción general de la época por el emblema. Un estudio monográfico de estos emblemas y empresas de portada, repartidos a lo largo de los innumerables libros de teología, espiritualidad y predicación en los siglos XVI y XVII, nos pondría miel a los ojos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, A., *Emblemas*, ed. S. Sebastián, Madrid: Akal, 1985.
- Alciato, A., *Emblemas*, trad. B. Daza, 1549, al cuidado de M. Montero y M. Soria, Madrid: Editora Nacional, 1975.
- Arellano, Ignacio, «Emblemas en el Quijote», en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, R. Zafra y J. J. Azanza, (eds.), Madrid: Akal, 2000, pp. 9-31.
- Asensio, E., en F. López Estrada, *Siglos de Oro: Renacimiento*, Primer Suplemento, en *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1991.
- Bernat Vistarini, A. y Cull, J. T., *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid: Akal, 1999.
- Bleiberg, Germán (dir.), *Diccionario de Historia de España*, 1968.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, a R.P. Alberto Colunga, O.P., et Dr. Laurentio Turrado, Matriti: Biblioteca de Autores Cristianos, MCMXLVI.
- Borja, J. de, *Empresas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid: FUE, 1981.
- Campa, P. M., *Emblemata Hispana, An Annotated Bibliography of Spanish Literature to the Year*

³⁴ Cual armadura espiritual, con la presencia de Cristo en la Sagrada Hostia, nos aparece el escudo en Juan Francisco Villava. Cfr. Primera parte, emp. 12, «De Christo en Sacramento», f. 37r, de sus *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613, (Bernat Vistarini-Cull:105).

³⁵ Este salmo 90 es un poema didáctico-sapiencial. A través de todo el texto, un hombre piadoso amonesta y transmite a otros la seguridad de la salvación, a pesar de la oposición de todos los poderes demoníacos. Son textos sacros en clave política.

³⁶ Nuestro fraile cita textualmente el fragmento de la Oración fúnebre en las exequias del emperador Teodosio hecha por S. Ambrosio. Para Fray Hernando Felipe III es Teodosio, mientras que Honorio es Felipe IV.

- 1700, Durham/London: Duke University Press, 1990.
- Covarrubias Horozco, S. de, *Emblemas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid: FUE, 1978.
- Daly, P.M., *Literature in the Light of the Emblem*, Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Defraia, S. (O de M.), «Ferdinando de Santiago, un predicatore del siglo de Oro (1557-1639)», *Analecta Mercedaria*, xv, 1996, Roma, 2000, pp. 157-274.
- Diccionario de Historia de España*, dir. Germán Bleiberg, Madrid: Revista de Occidente, 1968, tomo 2.
- Egido, A., A. Egido, *Siglos de Oro: Barroco*, Primer Suplemento, en *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1992.
- García Mahiques, R., *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid: Tuero, 1988.
- (ed.), *Empresas Morales de Juan de Borja, imagen y palabra para una iconología*, València: Ajuntament de València, 1998.
- González de Zárate, Jesús María, «Imagen y Poder, alegorías en emblemas» en *Emblema-ta Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, R. Zafra y J. J. Azanza, (eds.), Madrid: Akal, 2000, pp. 225-34.
- Gracián, B., *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid: Clásicos Castalia, 1987, 2 vols.
- *El Criticón*, reed. de la ed. de M. Romera Navarro, Hildesheim, N.York, Georg Olms Verlag, 1978.
- Herrero Salgado, F., *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: FUE, 1996.
- Horozco y Covarrubias, J. de, *Emblemas morales*, Segovia: Juan de la Cuesta, 1589.
- Infantes, V., «La presencia de una ausencia. La Emblemática sin emblemas», en S. López Poza, ed., *Actas del I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, La Coruña: Universidad de la Coruña, 1996, pp. 93-110.
- Ledda, G., «Los jeroglíficos en los sermones barrocos», *Actas del I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, ed. S. López Poza, La Coruña: Universidad de Coruña, 1996, pp. 111-28.
- Ledda, G., «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, (Vol. 8), Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989.
- León, Fray Luis de. *Obras Completas Castellanas*, Madrid: BAC, 1957, 2 vols. Ed. del Padre Félix García, O.S.A.
- López Poza, S., «Los libros de emblemas como «tesoros» de erudición auxiliares de la «inventio»», en *Emblemata Aurea, La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, R. Zafra y J. J. Azanza, (eds.), Madrid: Akal, 2000, pp. 263-79.
- Maravall, J. A., «La literatura de emblemas», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, ed. corregida y aumentada al cuidado de F. Abad, Barcelona: Crítica, 1990.
- Maravall, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel, 1981.
- Mora González, E. (O de M.), «Fray Hernando de Santiago; ¿censurado por la Inquisición?», *Analecta Mercedaria*, XVII, 1998, Roma, 2001, pp. 127-181.
- Pérez, Q., «Hacia una predicación tradicional», *Estudios Eclesiásticos*, 17 (1926), pp. 164-81; 19 (1926) 406-422; 21 (1927) 134-150.
- Pérez, Q., *Fray Hernando de Santiago. Predicador del Siglo de Oro (1557-1639)*, Madrid: CSIC, 1949.
- Pérez, Q., *Los grandes Maestros de la predicación. Fr. Hernando de Santiago*, Santander: Sal Terrae, 1929.
- Pérez Villanueva, J. y Escandell Bonet, B., (dirs.), *Historia de la Inquisición en España y América*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos/Centro de Estudios Inquisitoriales, 1984, vol. 1.
- Pinto Crespo, V., *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid: Taurus, 1983.
- Placer, G., *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, IV, Madrid: CSIC, 1975.
- Praz, M., *Imágenes del Barroco. (Estudios de Emblemática)*, Madrid: Siruela, 1989.
- Revilla, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra, 1995.
- Ripa, C., *Iconología*, Madrid: Akal, 1987, 2 vols.
- Rodríguez de la Flor, F., *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza, 1995.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Obras Completas*, al cuidado de Angel González Palencia, Madrid: Aguilar, 1946.
- Sagrada Biblia*, Cantera-Iglesias, (dirs.), Madrid: BAC, 1979.
- Santa Biblia*, traducida al español de la Vulgata La-

- tina por Ilmo. Sr. D. Felipe Scio de S. Miguel, Gaspar y Roig (edit.), Madrid: 1852, 5 vols.
- Santiago, Fray Hernando de, *Sermón que predicó el Padre Maestro Fray Hernando de Santiago, Comendador del Monasterio de nuestra Señora de la Merced, en las Honras que hizo la muy nombrada y gran ciudad de Granada, al señor rey Don Philipo III. Que sancta gloria aya, en 15 de Mayo de 1621*, Impreso en Granada, por Bartolomé De Lorençana y Ureña, 1621.
- Santiago, Fray Hernando de, *Consideraciones sobre todos los Evangelios de los Domingos y Ferias de la Quaresma*, Salamanca: Juan y Andrés Renaut, 1597.
- Santiago, Fray Hernando de, *Consideraciones sobre los Evangelios de los Santos que con mayor solenidad celebra la Yglesia*, Lisboa: Pedro Craesbeek, 1617.
- Smith, H. D., *Preaching in the Spanish Golden Age*, Oxford University Press, 1978.
- Téllez, Fray Gabriel, *Historia general de la Orden de nuestra Señora de las Mercedes*, ed. a cargo de M. Penedo Rey, Madrid: Provincia de la Merced de Castilla, 1973-4, 2 vols.
- Virgilio y Horacio, *Obras Completas*, trad. Lorenzo Riber, Madrid: Aguilar, 1960.

HÉRCULES DOMINADO:
LA IRONÍA Y EL HÉROE EN LOS LIBROS
DE EMBLEMAS ESPAÑOLES Y FRANCESES

David Graham
Memorial University of Newfoundland

En términos iconográficos, literarios y semióticos, las hazañas del héroe Hércules son tanto las más ancianas como las más ricas de la mitología griega clásica. Con su origen en modelos orientales del siglo octavo antes de Cristo, las representaciones de Hércules se enfocan, ya hacia el comienzo del siglo seis, en un cuerpo de hazañas heroicas claramente definidas, que incluye los muy conocidos y canónicos doce trabajos. Más o menos al mismo tiempo, el héroe adquiere sus atributos visuales fácilmente reconocibles: además de una espada y un carcaj, lleva una gruesa maza de madera y viste su famosa piel de león ganada, por supuesto, en su primera labor de vencer el león nemeo. Los orígenes orientales de Hércules son claramente visibles en esta prenda: como ha señalado Antoine Hermary, la asociación de Hércules con el león deriva de una deidad egipcia, Bes, mientras que antiguas vasijas de plata de origen ciprio/fenicio retratan al héroe, «revêtu d'une dépouille de fauve, [qui] lutte à mains nues contre l'animal». (Hermary:131) Según Karl Schefold y Luca Giuliani, la creación del Hércules griego a partir de estos ingredientes orientales puede atribuirse a Peisandros de Rodas (Schefold y Giuliani:93). Ya para el cuarto siglo antes de

Cristo, Hércules ha tomado su forma definitiva: en palabras de Frank Brommer, «His strength and energy, formerly indicated by his armor or the ferociousness of his enemy, are now expressed in his athletic and muscular body. That which formerly had been outwardly projected now rests within». (Brommer:67) Además de las historias de Hércules que hemos heredado de tantas fuentes textuales clásicas, el héroe y sus hazañas adornan miles de vasijas y cráteras con figuras rojas y negras.¹

Esta combinación de una gran riqueza temática y la capacidad de poder ser reconocido inmediatamente, aunque se retrate en un grabado en madera pequeño, sin duda nos ayuda a comprender la popularidad de Hércules en el cuerpo emblemático europeo. Emblemas dedicados al héroe se hallan en casi todos los idiomas y en una gran variedad de contextos, desde lo serio hasta lo cortesano, culminando en los *Trabajos y afanes de Hércules* de Juan Francisco Fernández de Heredia, publicado en Madrid en 1682 (reproducido en Bernat Vistarini-Cull): este libro contiene 54 emblemas dedicados a la vida y las labores del héroe (Figura 1), remontándose hasta antes del momento de su nacimiento: el primer grabado retrata a su

¹ La excelente página web de *Persens* de Tufts University reproduce centenares de ellas: véase: <http://www.persens.tufts.edu/>



Figura 1

madre a punto de parirlo. Henkel y Schöne dedican doce columnas enteras a ejemplos sacados de su selección de libros de emblemas (Henkel y Schöne: cols 1641-1654), y por supuesto existen muchos otros que no se incluyen en dicha obra: la *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados* (Bernat Vistarini-Cull) reproduce un total de 62 ejemplos sacados exclusivamente del cuerpo emblemático español, pocos de los cuales se incluyen en Henkel y Schöne. El uso que hacen de Hércules los emblemistas franceses y españoles en concreto revela una tendencia que merece destacarse: la transformación irónica de Hércules a fin de comunicar una cosmovisión cínica, así como el uso del patetismo para intentar que el héroe se parezca más a sus lectores contemporáneos. El trabajo presente analizará algunas de estas transformaciones.

Primero, sin embargo, será necesario resumir las manifestaciones principales del mito de Hércules en el corpus emblemático en general, ya que se disciernen claramente varias tendencias que se

Pag. 1.



TRABAJOS DE HERCVLES.

Esta tarea de la vida campo de batalla, cada passo, peligro en el hombre, hasta sellarlo el marmol, llanto al nacer, y para sí fin al morir; y sin llegar a fixar el pie en la tierra, le enseñan los tumbos de la cuna, los vayvenes que le esperan; pero crece el valor, y le entretiene, no congoxa su movimiento en los Heroes, que fixó la naturaleza para adorno suyo.

Hercules Tebano, si no el primero, es el mayor, y es el Padron de mi Idea, hijo de Iupiter, no le perdonó la emulacion, y la invidia, mas que hombre en nacer, diuino en morir, monstruoso en vencer monstruos, ya en los ambitos del Orbe, ya en los assaltos del Cielo contra los soberbios Gigantes, y en los Abissos, por redimir a Theseo, y aprisionar el caliginoso Can-Cervero, que tuvo por pongoña ver las

reiteran, y no todos los episodios de la vida del héroe ni todas sus proezas se representan igualmente. Su muerte a manos de Deyanira como resultado de entrar en contacto con su piel la túnica envenenada del centauro Neso, no está presente en los libros de emblemas que he podido consultar. De los doce trabajos, muchos apenas se reproducen, entre ellos la limpieza de los establos del rey Augias (aparentemente, sólo figura en el libro de Heredia), la captura del jabalí de Erimanto y la de la cierva de Cerinia. Otros episodios, no obstante, reciben un tratamiento bastante más frecuente en los libros de los emblemistas. Éstos incluyen el dar muerte a la hidra de Lerna, la historia de la decisión entre el vicio y la virtud, citada normalmente como «Hércules en la encrucijada», y la subyugación del héroe por Ónfale, quien le forzó a vestir ropa femenina y a hacer las tareas domésticas normalmente asociadas a las mujeres. El llamado «Hercule Gaulois» aparece prominentemente en el cuerpo emblemático desde Alciato en adelante, como ha

demostrado convincentemente Marc-René Jung, pero no nos ocupará en el presente estudio. Construido a base de la supuesta descripción de un Hércules céltico por Luciano, en realidad no tiene nada que ver con el grupo original de historias relacionadas con el héroe anciano. (Jung 73-93)

Sea cual sea el episodio en cuestión, sin embargo, la combinación de *virtud* y *fuerza* normalmente se toma por verdaderamente emblemática del héroe en general y de Hércules en particular. Esto es cierto en todos los contextos. Por ejemplo, el cortesano *Amorum Emblemata* de Otto van Veen contiene varias representaciones de la interacción entre Hércules y Cupido. Una de estas, «Virtute Duce» («Con la virtud como guía»), es especialmente interesante desde un punto de vista iconográfico. La representación de Hércules es totalmente tradicional y característica: sólido, enorme y musculoso, el héroe viste su capa de piel de león anudada alrededor de su pecho y cintura; la cabeza del león se ajusta sobre la suya como si fuera un casco. La gruesa clava descansa sobre su hombro, mientras que lleva de la mano derecha la diminuta figura de Cupido. El contraste entre las dos figuras es especialmente pronunciado: Hércules es grande, el muchacho pequeño; el héroe es musculoso, el muchacho rollizo y de aspecto tierno; Hércules lleva una maza de madera, mientras que Cupido tiene su tradicional arco que lanza flechas que pueden volar por el aire. De hecho, el elemento de Cupido es el aire: tiene alas y puede revolotear mientras dispara sus flechas. A modo de contraste, Hércules es sin duda un hombre de la tierra, como se vio claramente en su triunfo sobre el gigante Anteo, siendo él mismo un hijo de la Tierra.

El texto del emblema de van Veen no deja lugar a dudas de que el papel de la Virtud es impedir que el Amor se desencamine, y asegurarse de que Cupido

se quede firmemente en la pedregosa y angosta «senda poco transitada» del Honor:

Hercul guidant Amour empesche qu'il ne
cloche,
Mais qu'il va seurement au chemin de vertu,
Et à celuy d'Honneur, au sentier peu batu.
Vertu guidant Amour le rend franc de
reproche.

(Veen:53)

Se trata de la obvia evocación de un episodio muy conocido de «Hércules en la encrucijada». Jenofonte refiere la historia en sus *Memorabilia* (II, 1, 21-34), y tiene que ver con la decisión tomada por Hércules, siendo joven, de seguir el camino largo y dificultoso de la Virtud en lugar del corto y fácil que lleva al Vicio, con su promesa ilusoria de la alegría. Este episodio es el tema de más de media docena de emblemas, entre ellos uno de Gilles Corrozet, quien reproduce la historia fielmente en su *Hecatomgraphie*, en un emblema con el título de «Élection de vertu» (Corrozet: KVIII v°). El grabado representa a Hércules en su familiar capa de piel de león, gastada y anudada como en van Veen, y con su maza. El héroe acepta la corona de laurel del Honor mientras que el Vicio se escurre furtivamente, avergonzado. La noción de este tipo de elección o prueba dicotómica, constituye una prueba de fuego fundamental para el héroe: el héroe verdadero, ya que combina su gran fuerza con la virtud sólida, siempre elegirá sagazmente. Al mismo tiempo, no obstante, el héroe debe esforzarse constantemente por mantenerse fuerte y virtuoso, ya que la pérdida de cualquiera de estas cualidades le despojaría de su heroicidad. Aunque los atributos externos de la maza y la capa simbolizan solamente la fuerza y no la virtud, su pérdida es suficiente para anular la condición del héroe al igual que la pérdida de cualquier virtud interior.

A este respecto es interesante obser-

var que en el corpus emblemático se encuentran unas cuantas reinterpretaciones irónicas, satíricas o paródicas de los mitos de Hércules, y que a pesar del proceso seguido por el emblemista, las reutilizaciones irónicas de las historias de Hércules suelen basarse en gran medida en los atributos tradicionales de la maza de madera y la capa de piel de león. Normalmente funcionan de dos maneras. La primera consiste en transferir los atributos heroicos de Hércules a otro personaje claramente anti-heroico o que, por la razón que sea, no se los merece. La segunda tiene que ver con la transformación del héroe mismo, y se realiza alterando de algún modo su intrínseca y fundamental combinación de virtud y fuerza. Cuando Hércules ya no puede mantener esta combinación esencial, él mismo se halla degradado y no merecedor de sus propios atributos heroicos que, por ello, debe desechar.

Dos emblemas del corpus francés lo manifiestan claramente. *Le theatre des bons engins* de La Perrière incluye un emblema en el que Baco se representa intentando hacerse pasar por Hércules, en un episodio imitado sin lugar a dudas de *Las ranas* de Aristófanes. La Perrière, como Aristófanes, revela que si percibimos lo falso de inmediato es a causa de que los atributos heroicos externos son muy obviamente inconsistentes con lo que sabemos de Baco; simplemente no 'cuadran':

Bacchus voulant Hercules contrefaire
Se revestit de la peau d'ung lyon,
Mais il ne sceut si bonne trouigne faire,
Que de brocardz il n'eust ung million.
(La Perrière: XLVIII)

Aunque La Perrière se empeña en insistir en que Baco no pudo engañar a nadie disfrazado con la ropa de Hércules, la misma representación del dios regordete y atiborrado de vino bajo la piel del león, es suficiente para provocar

dudas inquietantes sobre la habilidad del héroe para resistir la subyugación en caso de que se degradaran de alguna manera sus atributos innatos de fuerza física y virtud heroica. El *Amorum Emblemata* de Van Veen ofrece una prueba de esto —presentada más bien como el éxito del Amor que como el fracaso del héroe— en el emblema *Amor addocet artes*, en el que el amor se representa como una influencia civilizadora:

L'Amour monstre à l'Amant la musique gentile,
Comme il apprint jadis Hércules à filer,
Luy seul scait par les arts nostre esprit affiler,
Or que loud & grossier, & le rendre docile.
(Veen:82)

La ilustración representa a Hércules, a quien Cupido le ofrece una hoja de partitura musical. Aparentemente el héroe ha desechado su maza, que yace olvidada detrás de él en el suelo, y aunque retiene su capa de piel de león, se parece ahora sospechosamente a un ropaje de mujer, de modo que él mismo parece afeminado, casi mujeril. La referencia pictórica y textual es aquí claramente la historia de Hércules y Onfale; en este episodio, Hércules entró al servicio de Onfale como esclavo para expiar uno de sus muchos homicidios, y ella le obligó a realizar quehaceres femeniles con el resultado de la pérdida completa de su naturaleza heroica. Este episodio no se encuentra en las relaciones 'históricas' de las proezas de Hércules de Apolodoro y Diodoro Sículo; en cambio, aparece en las versiones 'romanesque' de autores como Ovidio, en cuyas *Heroidas* encontramos una diatriba narrativa extensa dirigida hacia el héroe (Ovidio: IX, 55ff, pp. 113-117). Una versión de Luciano, autor del siglo segundo, es al mismo tiempo menos elaborada que la de Ovidio y más visual que narrativa: es especialmente interesante por referirse específicamente a ciertos cuadros dedicados al evento:

... you've probably seen paintings of him [Hércules] as Omphale's slave, dressed in the most absurd fashion, with her wearing his lion's skin and carrying his club, pretending to be Heracles, and him dressed in saffron and purple, carding wool and being beaten by Omphale with her slipper, and, most shocking of sights, with his clothing loose and hanging off his body and the masculinity of the god reduced to an unsightly femininity! (Luciano §10, 209)

(...Probablemente habréis visto pinturas tuyas [de Hércules] como esclavo de Ónfale, ataviado de la forma más absurda; con ella vistiendo su piel de león y llevando su clava, pretendiendo ser Heracles, y él vestido de azafrán y púrpura, cardando lana y golpeado con una zapatilla por Ónfale, y la más chocante de las visiones, con sus ropas sueltas y desceñidas de su cuerpo ¡y la masculinidad del dios reducida a una impresentable feminidad!).

Guillaume Guérout quedó tan conmovido por esta historia que optó por colocarla como tema del primer emblema de su *Premier livre des emblemes* (Guérout, «Amour oste sens & raison»), donde Hércules, habiendo revelado su verdadera naturaleza, ha perdido totalmente el derecho a sus atributos heroicos. El texto de Guérout subraya el rasgo del héroe retratado de modo que «au lieu de ses luysantes armes», vemos «la quenaille & fuseau», la rueca y el huso, los atributos nuevos y sumamente irónicos de su metamorfosis de héroe en esclavo y epítome de la «virtud masculina» convertida en blanda afeminación. Como he demostrado en otro sitio (Graham), lo que ocurre en este caso es que hay una pérdida de la condición y prestigio tanto del héroe como de la mujer: al perder su fuerza física, el héroe se afemina, pero la mujer, al adquirir su fuerza, no se dota de su «virtud masculina» y por lo tanto, se parece más al enemigo tradicional del héroe, el monstruo, típicamente caracterizado como fuerte pero sin virtud, mientras que la condición «normal» de la mujer se representa siendo virtuosa pero sin fuerza. Hércules en este emblema literalmente «ya no es Hércules». Este episodio, con el paso del

tiempo, llegó a ser tema predilecto de los pintores europeos de los siglos XVII y XVIII. En casi todos los casos, estos cuadros contienen los mismos elementos que el emblema de Guérout, con el héroe usualmente colocado a los pies de Ónfale, que aparece asiendo la maza hercúlea y, a menudo, vistiendo su capa de piel de león, mientras él suele llevar la rueca y el huso. La transformación emasculadora de Hércules por medio del traspaso de sus atributos heroicos no podría ser más clara.

Tanto el corpus español como el francés contienen emblemas que trasladan el reciclaje irónico de los mitos de Hércules desde el campo de las relaciones entre los sexos al del comentario sociopolítico. En el proceso, estos emblemas dejan traslucir que la edad de los héroes ha llegado a su final puesto que los tradicionales atributos heroicos y morales de la fuerza y de la virtud se han alterado fundamental e irremediamente. Una técnica que pone en duda el estatus del héroe es la transferencia a un contexto mundano y contemporáneo de los eventos del ciclo hercúleo. Gilles Corrozet, por ejemplo, utiliza el episodio de la hidra de Lerna para quejarse de la tendencia de los pleitos a multiplicarse infinitamente, en un emblema que lleva el título de «Multiplication de process». Marc-René Jung ha demostrado que esta reutilización de la historia de Hércules es un auténtico lugar común renacentista: no sólo Corrozet, sino Clément Marot, Pierre Ronsard y otros varios poetas franceses del siglo XVI usan esta imagen que, como señala Jung acertadamente, es natural: la hidra, en última instancia, es la imagen del enemigo que logra recuperarse después de cada ataque, así como los pleitos una vez iniciados parecen multiplicarse sin fin (Jung:129-131). Sin embargo, la aplicación de la hazaña de Hércules a un asunto tan mundano no puede dejar de trivializar, en consecuencia, los logros del héroe; sobre todo porque

Corrozet al fin no ofrece ninguna esperanza verdadera de que el éxito de Hércules en despachar a la Hidra pueda repetirse en el mundo moderno. Al final el demandante, a lo mejor, se verá simplemente forzado a abandonar su causa:

Lors ce proces qui est ung grand serpent
Quand on attend qu'il doibve sa fin prendre
Aultres proces grandz comme luy engendre
Dont le plaideur à la fin s'en repent. (I VIII r)

En el emblema de Corrozet, pues, hasta un héroe auténtico ya no ofrece un modelo satisfactorio de emulación por parte de los lectores modernos, y se ve rebajado a la condición de una creación puramente ficcional. Guillaume de La Perrière efectivamente trivializa la proeza del héroe aun más al utilizar la lucha en contra de la Hidra para simbolizar cómo cada nuevo honor general concedido a un destinatario que bien lo merece suscita una envidia renovada en los menos merecedores.

Sin embargo, algunas de las reutilizaciones más acusadamente irónicas del mito de Hércules se hallan en el conjunto español. En los *Emblemas morales* tanto de Sebastián de Covarrubias Horozco como de Juan de Horozco y Covarrubias (en Bernat Vistarini-Cull) hay emblemas en los que la visión irónica de Hércules se subvierte maravillosamente mediante representaciones ingeniosamente paródicas. El emblema «Este sólo me sustenta» en los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias es especialmente interesante. Este emblema representa una figura que a primera vista parece ser Hércules sosteniendo el orbe. En un episodio bien conocido de los doce trabajos de Hércules ordenados por Euristeo, el héroe substituyó durante un tiempo al gigante Atlante, cuyo trabajo consistía en sostener la bóveda de los cielos, mientras que Atlante conseguía las manzanas de oro de las Hespérides para él. En Horozco, no obstante, la historia original evocada por la ima-

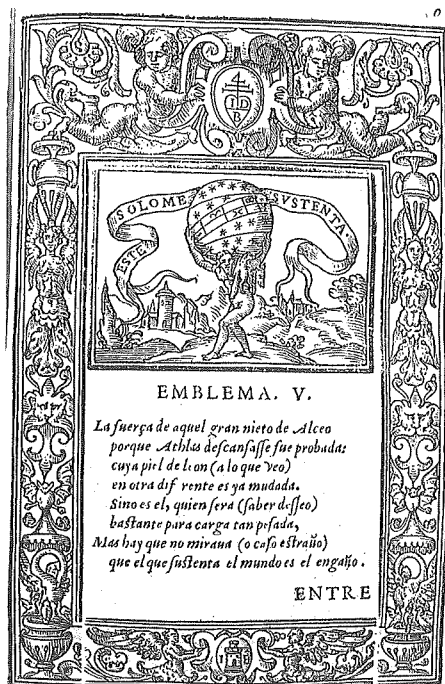


Figura 2

gen (Figura 2) se subvierte maravillosamente en el texto:

La fuerza de aquel gran nieto de Alceo
porque Athlas descansasse fue probada:
cuya piel de león (a lo que veo)
en otra diferente es ya mudada:
si no es él, ¿quién será (saber desseo)
bastante para carga tan pesada?
mas, ¡ay [.] que no mirava (o caso extraño)
que el que sustenta el mundo es el engaño!
(Horozco y Covarrubias: II, 5, f. 118r)

Este emblema, sumamente interesante, provoca unos cuantos comentarios. En primer lugar, vemos que el giro irónico depende totalmente del atributo de la piel de león: primero vemos a Hércules, y es sólo cuando el emblemista dirige nuestra atención (mediante la deixis visual mediada por el verbo 'veo') específicamente al hecho de que la aparente piel de león ha sido transformada en una de vulpeja, que nos damos cuenta de que somos nosotros mismos los engañados. La decepción que hemos sufrido enseguida se generaliza abrupta y

acusadamente de tal manera que efectúa una auténtica metamorfosis de Hércules mismo en la encarnación del Engaño. Para que esto ocurra en el plano emblemático, es una condición necesaria y suficiente que el atributo heroico mismo se transforme, así como el traspaso del poder del hombre a la mujer se simbolizaba en el traspaso de los atributos externos de ropa y ocupación. Así como Hércules casi se convirtió literalmente en mujer para Luciano, Ovidio y Guérout, de la misma manera se transforma literalmente ante nuestros ojos por medio del texto en la negación misma de la virtud heroica.

Al reflexionar sobre esta cuestión, parece evidente que esta transformación es especialmente adecuada, ya que en realidad los mitos de Hércules contienen múltiples confirmaciones del uso de supercherías, astucias y engaños por parte de Hércules mismo para obtener sus fines. En el mismo episodio al que se refiere este emblema, sólo fue por dolo que Hércules pudo convencer a Atlante de retomar su carga de nuevo en lugar de dejar al héroe desamparado: cuando Atlante sugirió que él mismo debía ser el que llevaría las manzanas de oro a Euristeo, Hércules consintió inmediatamente, pidiendo solamente que Atlante volviera a tomar los cielos por un momento, para que Hércules pudiera poner una almohadilla sobre su cabeza y aliviar la carga. Tan pronto como Atlante retomó el peso, por supuesto, Hércules recogió las manzanas abandonadas y partió rápidamente, dejando que el gigante cargara con su enorme peso por toda la eternidad.

Esta negación del heroísmo mediante la sustitución de la vulpeja por el león, de la astucia por la fuerza, es típica de un pequeño grupo de emblemas irónicos encontrados en las literaturas francesa y española. Un emblema del hermano de Juan, Sebastián, «Haut viri-

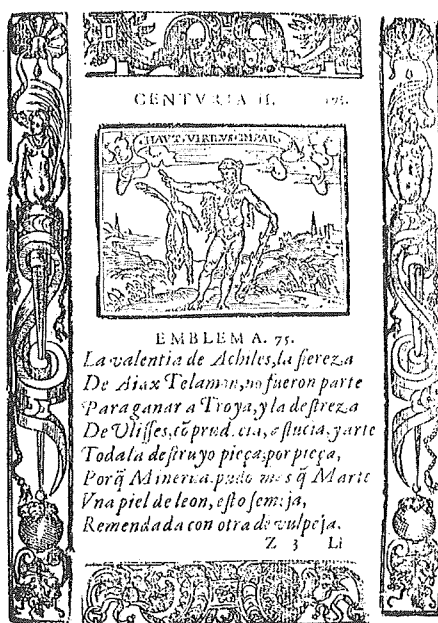


Figura 3

bus impar», representa a Hércules con sus atributos tradicionales, pero llevando en la mano una piel de vulpeja además de su capa de piel de león. (Covarrubias Horozco: II, 75): la sugerencia es que es necesario complementar la fuerza con la astucia, así como la piel de un león puede agrandarse si se extiende con pedazos de la piel de vulpeja (Figura 3). Esta aseveración no deriva de ningún episodio de los mitos hercúleos, sino de un pasaje de la vida de Lisandro por Plutarco en el que Hércules sólo se menciona de paso:

...to those who loved honest and noble behaviour in their commanders, Lysander, compared with Callicratidas, seemed cunning and subtle, managing most things in the war by deceit, extolling what was just when it was profitable, and when it was not, using that which was convenient, instead of that which was good; and not judging truth to be in nature better than falsehood, but setting a value upon both according to interest. He would laugh at those who thought Hércules's posterity ought not to use deceit in war: 'For where the lion's skin will not reach, you must patch it out with the fox's.' (Plutarco)

(...A quienes amaban el comportamiento honesto y noble en sus comandantes, Lisandro, comparado con Calicrátidas, parecía astuto y sutil, instruyendo la mayoría de las cosas en la guerra por el engaño, ensalzando lo que era justo cuando era provechoso, y cuando no, usando lo que era conveniente en lugar de lo que era bueno; y no juzgando que la verdad fuera de una mejor naturaleza que la falsedad, sino dando a cada una su valor de acuerdo con el interés. Se reiría de quienes pensaban que la posteridad de Hércules no debía usar el engaño en la guerra. «Pues donde no llega la piel del león, has de remendarla con la de la zorra»).

Sebastián claramente subvierte a Hércules, no obstante, al subrayar en su texto que la fuerza, (se supone que aún cuando se combina con una virtud heroica) no es suficiente a menos que se complemente con la astucia:

La valentía de Achilles, la fiera
De Ajax Telamón, no fueron parte
Para ganar a Troya, y la destreza
De Ulises, con prudencia, astucia y arte
Toda la destruyó pieça, por pieça,
Porque Minerva, pudo más que Marte,
Una piel de león, esta semeja,
Remendada con otra de vulpeja.
(Covarrubias Horozco: II, 75)

El texto de Plutarco, por lo tanto, sirve principalmente como una convalidación clásica de la lección más general y verdaderamente contemporánea enunciada en los versos emblemáticos.

Un emblema de Guillaume de La Perrière (XXII) arguye convincentemente la necesidad de aunar la fuerza del león y la astucia de la vulpeja en la conducta de un príncipe:

Le Lyon est de cuer & de stature
Fort & puissant, noble, vaillant, & preux.
Le Regnard est de sa propre nature
En tous endroictz subtil & cauteleux.
Le Prince doit ressembler à tous deux
S'il veult en loz conquerer mer & terre,
S'il veult pays en triumphe conquerre,
Et meriter ung honneur non pareil:
Monstrer se doit (comme vray chef de guerre)
Lyon en force, & regnard en conseil.

Aunque La Perrière no ofrece una

fuentes de su emblema, y Covarrubias hace referencia sólo a una fuente clásica, una fuente muy cercana y probable es el *El príncipe* de Niccolò Machiavelli, que se editó por primera vez en 1532. El primer párrafo del capítulo XVIII, titulado «Quomodo fides a principibus sit servanda (De qué modo han de guardar los príncipes la palabra dada)», contiene el siguiente párrafo notable:

Debéis, pues, saber que existen dos formas de combatir: la una con las leyes, la otra con la fuerza. La primera es propia del hombre; la segunda, de las bestias; pero como la primera muchas veces no basta, conviene recurrir a la segunda. Por tanto, es necesario a un príncipe saber utilizar correctamente la bestia y el hombre. Este punto fue enseñado veladamente a los príncipes por los antiguos autores, los cuales escriben cómo Aquiles y otros muchos de aquellos príncipes antiguos fueron entregados al centauro Quirón para que los educara bajo su disciplina. Esto de tener por preceptos a alguien medio bestia y medio hombre no quiere decir otra cosa sino que es necesario a un príncipe saber usar una y otra naturaleza y que la una no dura sin la otra.

Estando, por tanto, un príncipe obligado a saber utilizar correctamente la bestia, debe elegir entre ellas la zorra y el león, porque el león no se protege de las trampas ni la zorra de los lobos. Es necesario, por tanto, ser zorra para conocer las trampas y león para amedrentar a los lobos. (Maquiavelo: 103, cap. XVIII)

Es de notar que Maquiavelo formula la decisión del príncipe en términos de opciones dicotómicas que se parecen mucho a las del héroe emblemático. El príncipe, como el héroe, debe tener acceso tanto a la virtud (la ley) como a la fuerza. En lo que se refiere al uso de la fuerza bruta, sin embargo, Maquiavelo reconoce claramente que astucia y fuerza bruta son igualmente importantes, tal como hace Sebastián de Covarrubias Horozco.

Covarrubias, como Maquiavelo, opta por subrayar que los dos son, en realidad, componentes diferentes pero por igual necesarios en la conducta de un

príncipe. Con su elección de mantener una clara separación entre el león y la vulpeja, entre la fuerza y la astucia, entre el valor hercúleo y la astucia odisea, La Perrière también parece ver las dos cualidades como distintas pero igualmente importantes. Esto es evidente no sólo en el texto, con su repetida insistencia retórica en la dualidad de estas fuerzas complementarias del príncipe («Le Lyon ... Le Regnard», «tous deux», «lyon en force, & regnard en conseil»), sino también en la *pictura*, donde el león y la vulpeja representan opciones claramente distintas para el gobernante, pero tiene control sobre ambas por igual.

Maquiavelo no se contenta, no obstante, con simplemente subrayar la necesidad de que el príncipe combine la fuerza y la astucia. Afirma con claridad que a veces el príncipe se verá obligado a renunciar al honor totalmente, a llevar la astucia al extremo de la decepción y la deshonestidad:

Los que solamente hacen de león no saben lo que se llevan entre manos. No puede, por tanto, un señor prudente —ni debe— guardar fidelidad a su palabra cuando tal fidelidad se vuelve en contra suya y han desaparecido los motivos que determinaron su promesa. Si los hombres fueran todos buenos, este precepto no sería correcto, pero —puesto que son malos y no teguardarían a ti su palabra— tú tampoco tienes por qué guardarles la tuya. (104)

Muchos ejemplos modernos pueden aducirse, escribe Maquiavelo, para demostrar que «quien ha sabido hacer mejor la zorra ha salido mejor librado». (104) En otras palabras, el oportunismo sin fe siempre debe triunfar sobre la virtud heroica, que en última instancia es al mismo tiempo ilusorio y una indicación de debilidad en lugar de fuerza. Esta conclusión cínica, que Angelo Codevilla ha llamado «the central teaching of *The Prince*» (Codevilla, «Words and Power» XXXV - XXXVI), es sorprenden-

temente semejante a la que hace Juan de Horozco Covarrubias en «Este sólo me sustenta», cuando descubrimos que lo que parece ser la piel de león normal del héroe es en realidad la de una vulpeja, y que el personaje que habíamos tomado por el virtuoso Hércules es en realidad la encarnación del Engaño. Así como Guérout apenas puede disfrazar su regocijo frente a la transformación subversiva del machismo hercúleo en una caricatura afeminada, del mismo modo el emblemista español deriva un placer obvio en facilitar un giro irónico tan inesperado. En estos casos es claro que los autores se han esmerado por crear emblemas en el sentido más auténtico posible al reutilizar fragmentos de materias de distintas fuentes para dotar las representaciones iconográficas tradicionales de significados nuevos e inesperadamente sorprendentes.

Como ha demostrado Marc-René Jung, la asociación de Hércules con la figura del rey es un lugar común en la Francia del siglo XVI. La creación de emblemas que subvierten la figura de Hércules como la personificación de la fuerza y de la virtud heroicas —ya sea por la asociación de Hércules con los problemas mundanos o contemporáneos, o bien por su transformación en una figura en la que la fuerza llega a ser una debilidad o un engaño— puede presagiar una depreciación del rey. Para Hércules en la encrucijada, la elección entre la Virtud y el Vicio fue relativamente simple, y el premio fue la corona de laurel del Honor. Para el príncipe en el nuevo mundo maquiavélico del Renacimiento, el uso calculado de la fuerza bruta del león y la astucia de la vulpeja llevan claramente a una meta diferente: una meta que se representa en una empresa de Saavedra Fajardo con el título de «Fortior spoliis». La imagen de esta empresa presenta un brazo musculoso cuyo puño ase los tradicionales atributos hercúleos de la maza y la capa; el texto

une, sin ambigüedad alguna, el héroe clásico con el príncipe para un resultado nuevo:

Vencido el León supo Hércules gozar de la vitoria, vistiéndose de su piel para sujetar mejor otros monstruos. Así los despojos de un vencimiento arman y dejan más poderoso al vencedor. Y así deben los príncipes usar de las vitorias, aumentando sus fuerzas con las rendidas, y adelantando la grandeza de sus Estados con los puestos ocupados. Todos los reinos fueron pequeños en sus principios. Después crecieron conquistando y manteniendo. (Saavedra Fajardo:97, reproducido en Bernat Vistarini-Cull, n° 403, p. 214)

Ya en la época de Saavedra, era claro que el viejo mundo de los héroes había desaparecido, y que el poder, y no el honor, era el resultado más apetecido para el príncipe, quien había reemplazado al héroe como la nueva encarnación seglar de la fuerza humana, aliada de allí en adelante no con la virtud, sino con la astucia, el dolo o el engaño simple. La edad emblemática, en este sentido, a un mismo tiempo refleja y ayuda a mediar una transición fundamental hacia el universo político moderno basado en un *Realpolitik* conveniente en lugar de una noción idealizada y sentimentalizada del príncipe como encarnación del héroe clásico. Si *El príncipe* —cuya publicación en 1532 coincidió casi exactamente con el principio de la «edad emblemática»— es en realidad un «manual para los antimonárquicos», como creía Rousseau (citado en Codevilla, «Editor's Introduction» VIII), los emblemistas franceses y españoles seguramente fueron de los primeros en ilustrar y popularizar sus preceptos.

BIBLIOGRAFÍA

- Apollodorus. *The library*. Trad. James George Frazer. The Loeb classical library. London; New York: W. Heinemann; G. P. Putnam's sons, 1921.
- Bernat Vistarini, Antonio y Cull John T. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. 952 p. Akal Ediciones, Madrid, 1999.
- Brommer, Frank. *Heracles: the Twelve Labors of the Hero in Ancient Art and Literature*. Köln, 1979 (Böhlau Verlag GmGh). Trad. Shirley J. Schwartz. New Rochelle, NY: Caratzas Publishing Co., Inc., 1986.
- Codevilla, Angelo M (1997). «Editor's Introduction». *The Prince*, by Niccolò Maquiavello. New Haven & London: Yale University Press, 1997. VII - XVIII.
- Codevilla, Angelo M (1997b). «Words and Power». *The Prince*, by Niccolò Maquiavello. New Haven & London: Yale University Press, 1997. XIX - XXXVIII.
- Corrozet, Gilles. *Hecatomgraphie*. Continental Emblem Books. Ed. John Horden. Vol. 6. Ilkley, Yorkshire & London: Scholar Press, 1974.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Emblemas Morales*. Continental Emblem Books. Vol. 7. Menston, Yorkshire: The Scholar Press, 1973.
- Graham, David. «Heros, Maidens, Monsters: Dynamics of Male-Female Relationships in 16th-Century French Emblem Books.» *Emblematica* 10.1 (1996): 15-40.
- Guérout, Guillaume. *Le Premier Livre des Emblemes*. Lyon: Balthazar Arnoullet, 1550.
- Henkel, Arthur, y Albrecht Schöne, eds. *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. 2nd ed. with supplement (1st ed. J.B. Metzlersche & C.E. Poeschel, 1967) ed. Stuttgart: Munich: J.B. Metzlersche, 1976.
- Hermay, Antoine. «Quelques remarques sur les origines proche-orientales de l'iconographie d'Héraclès.» *Héraclès: d'une rive à l'autre de la Méditerranée: bilan et perspectives: actes de la Table Ronde de Rome, Academia Belgica-Ecole française de Rome, 15-16 septembre 1989*. Eds. Corinne Bonnet, Colette Jourdain-Annequin e Institut historique belge de Rome. Bruxelles: Institut Historique Belge de Rome, 1992. 125-143.
- Horozco y Covarrubias, Juan. *Emblemas morales*. Segovia: Juan de la Cuesta, 1591.

- Jung, Marc-René. *Hercule dans la littérature française du XVII^e siècle: de l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*. Travaux d'Humanisme et Renaissance. Vol. LXXIX. Genève: Droz, 1966.
- La Perrière, Guillaume de. *Le Théâtre des bons engins*. Continental Emblem Books. Ed. John Horden. Vol. 17. Menston, Yorkshire: The Scholar Press Ltd., 1973.
- Lucian. «How to Write History.» *Lucian: a selection*. Ed. M. D. MacLeod. Classical texts,. Warminster: Aris & Phillips, 1991. 198-247.
- Maquiavelo, Nicolás. *El Príncipe*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Trad. de Miguel Ángel Granada.
- Ovidio: *Heroides and Amores, with an English translation*. Trad. Grant Showerman. London: W. Heinemann, 1921.
- Plutarco. *Lysander*. 1994-2000.
Página Web. John Dryden. Véase:
<http://classics.mit.edu/Plutarch/lysander.html>. 12 septiembre, 2001.
- Saavedra Fajardo, Diego de. *Idea de un príncipe político cristiano (Empresas políticas)*. 1642. Barcelona: Planeta, 1988.
- Schefold, Karl, y Giuliani, Luca. *Gods and heroes in late archaic Greek art*. München 1978, Hirmer Verlag. Trad. Alan Griffiths. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1992.
- Veen, Otto van. *Amorum Emblemata, Figuris Æneis Incisa Studio Othonis Vani Batavo-Lugdunensis*. Antwerp. Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomie de la Bibliothèque Interuniversitaire de Lille. 1608 ed. Paris: Aux Amateurs de livres, 1989.

LA EXCUSA POÉTICA DE LA LÁMINA (O UNA IMAGEN
NO VALE MÁS QUE LAS PALABRAS). LA EMBLEMÁTICA
TARDÍA DE LOS RECUERDOS A LA VIDA MORTAL

Víctor Infantes
Universidad Complutense

No está clara (todavía) la fecha de defunción de la *literatura emblemática*¹ digamos más o menos normativa, ni será yo quien actúe de notario de tal esquila necrológica; valga recordar que el repertorio de Landwehr —de uso tan necesario (todavía)— certifica el primer tercio del siglo XIX en una europea «Chronological List 1534-1827» (Landwehr:3-18), por más que en ella, la postrera mención española sea una reedición de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo, la de Madrid, Benito Cano, 1789, en tres volúmenes² y, hablando de obras originales, la (póstuma) de Juan de Santiago, *Doce símbolos de la eternidad* (Córdoba: Julián Díaz, 1765).³ El vademécum de Campa —con buen criterio— se centra en la producción española anterior a 1700.⁴ En cualquier caso, parece, no ya el año de 1827, sino que el mismo siglo XVIII no era una época en que los libros de emblemas fueran una novedad sujeta a la devoción de un público lector, como ocurría en la centuria

anterior; más debemos pensar que el Siglo de las Luces anda entre últimas recreaciones, reediciones de éxito asegurado y obras terminales de un género que tuvo su apogeo tiempo —mucho tiempo— atrás. La sociedad culta y lectora que viera aparecer la estrella de Alciato no era desde luego la misma que sentía las guerras napoleónicas y alumbraba los primeros destellos del Romanticismo europeo. Casi tres siglos tienen que pasar *factura* gráfica y literaria.

No obstante, puestos a sorprendernos y creer todavía en la permanencia de las huellas que tantos libros de emblemas habían dejado en la imaginación colectiva de lectores y creadores,⁵ una obrita, desde luego tardía —entre otras más o menos asimilables al género—, llamó mi atención por varias razones. A bote pronto no encontré ninguna referencia crítica sobre ella, lo cual dados los tiempos que corren de necesidad bibliográfica, ya era un mérito (externo) de por sí (y bien pronto comprendí el

¹ No me agrada (del todo) esta definición, pero con ella nos entendemos y no es lugar ni momento de abordar disquisiciones teóricas que, desde luego, no van a cambiar los testimonios conocidos; fuera del lexema de «emblemática», cualquiera que se use requiere una aposición o un epíteto.

² Número 666 en el cuerpo de su bibliografía (Landwehr:172), se trata (en realidad) de los tomos VIII, IX y X de sus *Obras* (Madrid, Benito Cano, 1789-1790) en 11 volúmenes; y todavía —y antes de 1827— hay ediciones en Madrid, Benito Cano, 1799, en 1 vol. y Valencia, Salvador Faulí, 1800-1801, en 2 vols.

³ Número 680 (Landwehr:177), el jesuita había muerto en 1762 y la «da a la luz pública, un devoto de este insigne Varón, quien la consagra al Santísimo Christo de las Ánimas, que se venera en Córdoba en su Hermita del Campo de la Verdad», según reza en la portada.

⁴ *Vid.* sus criterios y razones en la «Introduction» (Campa:1-4).

⁵ *Vid.* el reciente estado de la cuestión de López Poza.

porqué); pero se daban (afortunadamente) otras circunstancias. No era fácil la consulta de las ediciones, lo que representaba un buen reto bibliográfico para entretener el ocio; tampoco era fácil saber quién fue el autor, lo que tenía el encanto del anónimo (que, por demás, sigue, después de estas líneas, en parecida situación); la obrita recreaba un tópico tan viejo como el de la *peregrinatio vitae* y, por último, era de escasa calidad poética, lo que aseguraba una escasísima atención estética para la posteridad. A cambio, la investigación reveló parte de su génesis y andadura editorial, lo que nos demostró que tuvo, por derecho propio, un cierto éxito lector en su momento, lo que tampoco estaba mal para un obra de tan avara cualidad literaria, testigo en cualquier caso de antiguos fastos emblemáticos ya perdidos.

Repasemos los datos de su carnet de identidad bibliográfico. El gracioso volumen en 8º menor se titula: *Recuerdos a la vida mortal, desde la cuna al sepulcro, en quince edades, adaptadas a sus láminas, en metro poético* y ostenta en la portada la autoría de un acrónimo: «D. A. R. I.». Hoy suponemos fuera de toda duda (mía) que aparece impresa por primera vez en 1805 y que la citada edición de 1803 —por razones que expondré a continuación— es un error obvio de transcripción de la fecha (*vid.* el «Registro de ediciones»); volvió a publicarse en 1814 y desapareció del firmamento editorial con la misma celeridad con la que había asomado. Creo que nadie con posterioridad ha vuelto a reparar en esta meditación gráfico/poética sobre el inexorable paso de la vida a través de las edades del hombre; aunque, ya desde su propio (y quevedesco) título, varios asuntos tienen una cierta relevancia para los temas que nos ocupan en este libro.

A pesar del hipérbaton, el pleonismo y la (forzada) concordancia *ad sensum* del título, nos encontramos con la inte-

gración de un componente gráfico: las «láminas» de las a la «vida mortal» —que incluyen, además, en su espacio icónico un mote— y un componente literario: en «metro poético»; la relación (aunque tardía y *démodée*) con la literatura emblemática parecía evidente. No siempre se presenta la ocasión de poder estudiar los elementos constitutivos de la creación de una obra, especialmente cuando el (anónimo) autor declara los motivos genéticos de su escritura en la obligada piecicilla preliminar, y por fortuna brevísima, titulada (terapéuticamente) en este caso «Al lector. Por prospecto».⁶

Lector, no será largo: habiendo comprado las laminas que demuestran quince edades de la vida, me animé á escribir á cada una (según el pensamiento del dibuxo) su recuerdo, para que mientras te diviertes con el buril, atraygas tu memoria á la mejor carrera: no te diré que son los mas elevados y conceptuosos, pero sí los mas inteligibles á todos en comun, para su mejor comprehension; porque de nada sirven obscuridades, si estas han de confundir en lugar de aprovechar: si admities mi voluntad, lo estimo, si no paciencia.

Paso de largo sobre las declaraciones *retóricas* de tan escaso texto: el «pensamiento del dibujo», «escribir su recuerdo», «atraygas tu memoria», etc., para destacar el motivo de su escritura: «habiendo comprado las laminas que demuestran quince edades de la vida...»; una fuente gráfica alentó el «metro poético» de nuestro autor y (casi) nos podemos imaginar la *escena*: los «dibuxos» ordenados y desplegados ante los ojos y la musa descendiendo sobre la ilustración, para trocar con la palabra rimada el mensaje iconográfico de la figura. La excusa poética de la lámina —hay, sin duda, otras mucho peores—, aunque en esta ocasión —el título obliga— una imagen no vale más que las palabras. Vayamos un rato de librerías por el Madrid de comienzos del siglo XIX.

Hay en esta época un producto edi-

⁶ Citamos por la (primera) edición de 1805:3-4.

torial que causa furor entre el público: las colecciones de estampas (Artigas: I, 34-39; Gállego: 278-331 y Bozal: 668-711). De manera periódica y sistemática, como antecedente de la monomanía actual de la *fasciculitis*, aparecen juegos y recopilaciones de los más peregrinos asuntos: Santos del año, Trajes y Uniformes del Ejército, Retratos Reales, Suertes de Toros, Vistas de Monumentos y un largo etcétera que, en forma de colección completa final, van apareciendo casi todas las semanas en diferentes librerías de la Corte especializadas en este producto. Los anuncios, tentando a los compradores, son constantes, y en la mayoría de las ocasiones los editores prometen encuadernaciones unitarias al finalizar las series; muchas de estas ofertas distinguen en las láminas —con el consabido aumento de precio— la posibilidad de ir coloreadas a mano. (Ni que decir tiene que muchas de estas colecciones son hoy día un apetitoso bocado del coleccionista de grabados temáticos y que algunas de ellas —Francisco de Goya sin ir más lejos (Bozal: 712-756; pero también los hermanos Carmona, Carnicero, Selma, Jimeno y Carrera, Minguet— representan un testimonio artístico, y documental, impagable para entender la sociedad española de la transición de estos siglos.) Numerosísimos grabadores, dibujantes y abridores prestaron su oficio para satisfacer esta demanda impresa que aparecía puntualmente, recordando a los compradores las nuevas entregas, determinados días de la semana y de la que se hacían eco inmediato las publicaciones periódicas españolas. Por una de ellas, quizá la más importante, la *Gazeta de Madrid* podemos seguir paso a paso la génesis y aparición pública de nuestra obra.

El primer anuncio aparece a comienzos de la primavera de 1803: (*Gazeta de Madrid*, nº 27, martes 5 de abril

(16)
ESTAMPA XV. Y ÚLTIMA.
CIEN AÑOS.

ENDECA SILABO.

¡Quéan pocos a esta edad habrán llegado,
edad molesta llena de tormentos,
y adonde la memoria de la vida
acoba da a el mas sabio entendimiento!
En esta tenebrá, que pronostica
el fin de la vida a breve tiempo,
se teme de la cuenta tanta cuenta
como hay que corregir sin mas remedio.

Pues mortal, que cuánuos infatiga
el morir, cómo en todos estos tiempos
no has mirado los años que has vivido
sin acordarte de este fin funesto!

Tierra oculto, tierra se has estado;



Figura 1

de 1803, p. 296); como se puede observar la colección estaba (primitivamente) compuesta por 12 entregas y del inserto publicitario se puede deducir que han aparecido ya las dos primeras. El «acreditado profesor», grabador en este caso, es Narciso Covo (o Cobo), del que se conoce una numerosa producción desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo siguiente (Páez: I, 235-236); cuyas son algunas de las láminas del famosísimo *Evangelio en triunfo* y de *La Biblia de las familias católicas*, la y varias ilustraciones para obras de Cervantes: *La Galatea*, *El Persiles* y *El Quijote*. El dibujante es J[uan?]. Coronel para la primera lámina y V. Coronel para la segunda, de ambos, quizá familia, no sabemos más que sus apellidos. Nuestro grabador y J. Coronel son, asimismo, los autores artísticos de una estampa aparecida ese mismo año de 1803, un repetitivo y anafórico «Soneto», cuya rima soportan dos únicos lexemas alternados: bellamente enmarcado en frontis grabado de cuatro orlas, que incluye al pie un grabadito alegórico de una Esfinge alada —tal vez en relación con el secreto desvelamiento de su anónimo autor—, con la mención de la fecha: «M[ADRID] AÑO DE MDCCCIII»;⁷ del autor literario nada conocemos y no parece ser el que luego ilustre poéticamente las alegorías grabadas. Quizá esta

⁷ Eso si pensamos que se ha cuidado el *detalle* de relacionar la ilustración con la anonimidad del texto y no se ha aprovechado el primer taquito que se tuviera a mano, con el único fin de cerrar el enmarque de la orla.

estampa, ajena por tema y factura a la serie, por más que como más tarde veremos se incluye en nuestra obra como pórtico admonitorio, fuera la que animó a los artistas a comenzar el repertorio de las «edades de la vida».

A partir de este momento se suceden periódicamente los anuncios del avance de la colección, así al mes siguiente se ponen a la venta: (*Gazeta de Madrid*, n° 38, viernes 13 de mayo de 1803, p. 404) y a comienzos del verano otras dos: (*Gazeta de Madrid*, n° 50, viernes 24 de junio de 1803, p. 544).

Es muy plausible pensar que en este intermedio hubiera aparecido una nueva entrega, aunque no reflejada en esta ocasión (extrañamente) en la *Gazeta de Madrid*; la correspondiente a las que llevan la numeración *currens* de 5ª y 7ª. Dos meses después vuelven a aparecer cuatro láminas más y el anuncio del fin de la serie: (*Gazeta de Madrid*, n° 63, martes 9 de agosto de 1803, p. 688) y (*Gazeta de Madrid*, n° 68, viernes 26 de agosto de 1803, p. 744).

El éxito parece asegurado y el ritmo de aparición denota un trabajo constante, aunque se han producido algunas novedades. Dos nuevas láminas se han añadido a la colección primitiva: «dos estampas de continuación ...», con lo que la serie alcanza ahora 14 en vez de las 12 originales y nuevos artistas se han sumado a la producción de la obra. Así, la número 3 la «del[ineó]» Altarriba y la grabó Garrido; la 4ª la «dib[ujó]» Bonet y la grabó Miranda; la 5ª vuelve a delinearla V. Coronel y la grabó Nieto; la 6ª es también obra de Coronel —no sabemos cuál de los dos— y el grabador Garrido; la 7ª no tiene datos; la 8ª y 9ª son con dibujos de J. Coronel y grabadas por Nieto, la 8ª, y, de nuevo, Covo, la 9ª.

A partir de la 10ª aparecen nuevos dibujantes y delineadores: la 10ª, 12ª y 14ª Rosi, Altarriba, la 11ª y la 13ª

Bonet, en todos estos casos es Covo, el iniciador de la obra, el grabador. La mayoría de los nuevos nombres son artistas especializados en este tipo de trabajo, con abundante obra similar en parecidas fechas: M[¿anuel?]. Altarriba está dedicado a estampas religiosas (Páez: I, 35-36); al igual que Lorenzo Bonet (Páez: I, 152), que es además maestro impresor, y Andreas Rossi, aunque firma indistintamente «Rossi» y «Rosi» (Páez: III, 58-59), y, por último, José Garrido es uno de los grabadores españoles de más producción en estas fechas (Páez: I, 405-406; Artigas cita un «Garrido», III, 1: n° 9 y 55, en Barcelona), tanto en ilustraciones religiosas como profanas.

A finales del mes siguiente la serie se da por terminada, con el anuncio de las láminas restantes y la distribución —quizá por haber ya terminado el proyecto— de la obra por diferentes librerías de provincias,⁸ formando un «quaderno» unitario: «Estampas alegóricas 13 y 14, que representan las edades de 90 y 100 años, conque se concluye esta colección de la edad del hombre. Se hallará cada quaderno de 14 estampas en las librerías de Escribano y Dávila, calle de las Carretas; en Sevilla en la de Berard y compañía, en Málaga en la de Iglesias y Martínez, y en La Coruña en la de Soto, á 14 rs.» (*Gazeta de Madrid*, n° 70, martes 27 de septiembre de 1803, p. 848). Salvo alguna alteración al inicio de la colección, aparecen en la primera entrega las edades de y, en la segunda las de y y en la tercera las de y; a partir de la 7ª entrega se suceden ordenadamente por tramos decenales hasta culminar en el dígito de la centena.

No he logrado encontrar ninguna colección completa de las láminas sueltas antes de formar parte integral de la edición de nuestra obra, alguna de ellas —media docena más o menos— tienen coleccionistas particulares y muchas más

⁸ *Vid.*, como ejemplo, la extensísima producción de la Imprenta y Librería de Iglesias y Martínez, en la bibliografía de Lordén (I, 193-197).

RECUERDOS
A LA VIDA MORTAL,
DESDE LA CUNA AL SEPULCRO,
EN QUINCE EDADES,
ADAPTADAS Á SUS LÁMINAS,
EN METRO POÉTICO.

POR
D. A. R. Í.

M
MADRID MDCCCV.
EN LA IMPRENTA DE LA HIJA DE IBARRA.
CON LICENCIA.

Figura 2

andarán en álbumes y gabinetes esperando la visita del interesado; aunque tampoco me preocupa en esta ocasión, pues nuestro interés se centra en la *explanatio* poética posterior. Digamos, no obstante, que se trata de grabados calcográficos al aguafuerte en madera a la testa, tallada con buril (Esteve: I, 125-133), ese metonímico «buril» que cita nuestro autor precisamente en su prólogo («para que mientras te diviertes con el buril...»), técnica que esta época tuvo un considerable desarrollo (Esteve, I: 108-117) y que adquirió un notable perfeccionamiento en la famosísima Calcografía de la Imprenta Real (Gállego: 278-280). Por otro lado, esta técnica permitía con una sola matriz la posibilidad de grandes tiradas, de ahí que se pudiera repetir la estampación hasta la casi destrucción de la plancha original; en el caso de nuestra obra es muy probable la existencia de nuevas tiradas cuando surgió la posibilidad de publicarla en forma de libro.

Las láminas enmarcadas en un sencillo recuadro lineal con escalón al pie, dividen el espacio gráfico en dos partes: el

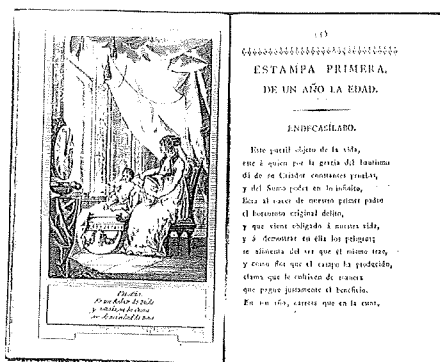


Figura 3

dibujo, ocupando un gran espacio visual, y una cartela rectangular debajo, con el texto de la edad correspondiente y una tercerilla monorríma con el primer verso suelto (= 8-, 8a, 8a) a manera de *motto*. La mayoría corresponden al modelo de *escena* doméstica abierta en decorado, aunque también hay alguna de exterior, con una *factura* demasiado tosca en ciertas ocasiones, con evidentes desarreglos en la perspectiva, y casi todas las láminas respiran un llamativo gusto afrancesado, especialmente relevante en los peinados, los muebles de interior, los trajes, etc.; en dos de ellas, las n.º 4 y 5, las correspondientes a las edades de 14 y 16 años, la obra de Francisco de Goya es harto evidente, con especial énfasis de las llamadas «escenas goyescas» de parejas de baile y de paseo.

Razones que se nos escapan sobre el proyecto inicial más o menos bien organizado, aconsejaron añadir casi un año después una lámina más: la de la «edad de 14 años»; así lo recoge, de nuevo la *Gazeta de Madrid*, con otra novedad: ahora se anuncian también coloreadas, evidentemente a mano: «Estampa que representa la edad de 14 años. Se hallará á real con las 14 de la colección en las librerías de Dávila y Escribano; en Sevilla y Córdoba en la de Berard, en Santiago en la de la Vila, en Segovia en la de Alexandro, en Barcelona en la de Suárez, y en La Coruña en la de Soto; iluminadas a 28 rs.» (*Gazeta de Madrid*, n.º 36, martes 4 de

mayo de 1804, p. 402).

No es por tanto hasta mayo de 1804 en que la primitiva serie ideada de 12 estampas —luego ampliada a 14— se remata con la 15^a; de ahí que se nos antoja imposible que en 1803, aún sin completar la colección definitivamente, pudiera aparecer la primera edición de nuestra obra, figurando en portada: . Por otro lado, tenemos de nuevo el testimonio de la publicación de nuestro texto en el mes de abril del año siguiente, de la que creo que con los datos en la mano podemos considerar *princeps* auténtica: «Recuerdos á la vida mortal desde la cuna al sepulcro en 15 edades, adaptadas a sus láminas en metro poético: un quaderno en 8°. Se hallará á 2 rs. en las librerías de Escribano y Fuentenebro, calle de las Carretas. En las mismas las 15 estampas, á 12 rs. en negro y á 20 iluminado. Luego se concluya la edad de 25 años se avisará al público.» (n° 27, martes 2 de abril de 1805, p. 291).

Como es fácil observar, las láminas sueltas han bajado en esta ocasión de precio, pensamos que se trata más bien de liquidar el resto de la(s) tirada(s) de las estampas, que ahora se ofrecen cómodamente insertadas en el librito; pero, también, el bajo coste de la impresión —en relación con el precio original de las láminas. Indudablemente, al tener las matrices originales se podían volver a estampar las láminas o se han aprovechado todos los ejemplares sobrantes para incluirse en la edición, teniendo que componer tan sólo el texto; y si consultamos a Juan José Sigüenza y Vera, en su conocido *Manual del arte de la Imprenta para facilidad de los operarios que le exerzan*, publicado en fechas muy cercanas (Sigüenza) y que recoge los há-

bitos de las imprentas de ese momento, pensamos que las 64 páginas (=) de nuestro librito —el «Soneto» inicial y las 15 láminas (con la vuelta en blanco) van aparte y se cosen en la encuadernación definitiva⁹ se tiraron en «imposición de 2 pliegos metidos en 8°. vista en gale-
ra». ¹⁰ Como parece ser que sobraba una hoja en blanco, una vez ajustado el texto y las láminas, el autor añadió un «Epitafio» dedicado «Al sepulcro», que se relaciona con la última edad y cierra *poéticamente* la obra con el citado «Soneto» prohemial.

El gracioso tomito vio la luz hacia la primavera de 1805 en una de las mejores imprentas españolas: la heredada por la hija del ilustre Maestro Ibarra (Acín/Murillo, Moral y Vindel), siendo Regente de la misma —lo que aseguró la calidad técnica de las impresiones del fundador— Rafael Aguilera, donde estuvo hasta 1804 el citado Juan José de Sigüenza y Vera (Vindel 1942); tampoco su extensión y su contenido necesitaba de grandes alardes tipográficos, por más que el librito tiene el encanto de la época y está cuidada su impresión. Queremos suponer que la inclusión —entre portada y prólogo— del «Soneto» obedece tanto a razones, digamos, estéticas (y literarias): tema general relacionado, pieza preliminar de metro distinto, pórtico poético previo a los textos, etc. como a la posibilidad de incorporar en la edición (en libro) el resto de ejemplares de la lámina —o una nueva tirada si se poseía la plancha original— y con ella la fecha inicial de su impresión. Once años después, quizás agotada ya la edición de Ibarra, otro taller madrileño, la Imprenta de López y Hermano, volvió a editar la obra prácti-

⁹ El dato, aparte de la mecanicidad de estas operaciones en las imprentas, viene corroborado —sin necesidad de la cita minuciosa, innecesaria por otra parte— de la diferente colocación, recto y verso de las láminas, en los diferentes ejemplares consultados. La propia *Gazeta de Madrid* anuncia en su n° 20 del viernes 11 de marzo de 1803, p. 212 un «Nuevo juego de estampas para adorno de la obra del Evangelio en Triunfo», y aclara: «a los que tuvieren la obra encuadrada se les pondrá las estampas sin que se les conozca por los cortes del libro».

¹⁰ *Id.* Sigüenza:80, con el gráfico de la imposición; añádase, sobre tan significativa figura de nuestra imprenta decimonónica, lo documentado por Rodríguez-Moñino (XI-xxv).

camente a plana y renglón de la primera; pues para la estampación de las láminas —idénticas a la edición anterior— muy probablemente se habría hecho con las matrices originales.

Digamos para terminar esta pequeña aventura libresca, que no abundan los ejemplares de ninguna de las dos ediciones de los *Recuerdos*, apenas cuatro ejemplares localizados con seguridad y ninguno —en las manos— con las láminas coloreadas; dos de ellos, uno de cada edición, provienen de fondos bibliofílicos de cierta importancia: Francisco Asenjo Barbieri y Pedro Fernández Durán. Indicamos, como curiosidad, que uno de los ejemplares de la edición de 1814, el de la Biblioteca Nacional de Madrid, la hoja de guarda final está pegada con papel timbrado oficial «Para pobres» del mismo año de 1814, con la inmemorial (y anónima) cuarteta: este libro se perdiera,/como [suel]e suceder, suplico a quien se lo encuentre[/que lo] sepa [de]volver, con la firma de la propietaria: «A[nton]ia». Álvarez. 2 de febrero de 1858». En otro de los ejemplares de la impresión de 1805, el conservado en la Universidad de Wisconsin, tiene al final del libro, en p. 60, debajo de la palabra «FIN» una «DÉCIMA» manuscrita: y en las dos hojas siguientes seis textos manuscritos todos de la misma mano. Esta es la colación: (h. 1r:) DESCRIPCIÓN/De las edades del hombre,/en quatro sonetos de,/D.n Fran.co Gregorio de Salas./NIÑEZ y (h. 1r-1v:) JUVENTUD «Luego que el viso del reciente bozo/cubre el adulto labio floreciente»; (h. 1v:) EDAD VARONIL «El sol de la razón llega dichoso/al zenith de la edad de concistencia»; (h. 2r:) ANCIANIDAD «Pende de la cabeza reverente/el nevado cabello respetable» y, fuera ya de nuestro thema, dos (rústicos) poemillas: (h. 2r-2v:) Descripción/de un cazador; (h. 2v:) Descripción/de un labrador. Una fuente menos que controlar.

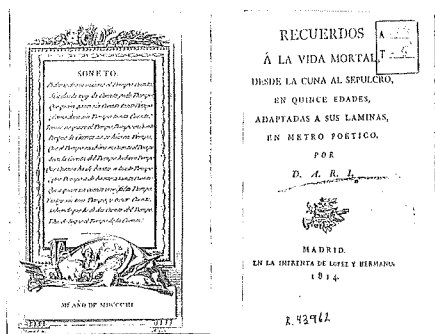


Figura 4

Poco podemos decir del anónimo autor, escondido en el acrónimo de «D. A. R. I.», si es que la primera «D» puede entender como tratamiento y, por tanto, el nombre correspondería a «A»; curiosamente el catalogo de una biblioteca (británica) (*British*, 157: 207), le otorga una entrada alfabética de apellido por «I., D. A. R.», suponiendo que las tres primeras iniciales «D. A. R.» corresponden a un tratamiento. Se le ha pretendido identificar con un «D. A. R. Presbítero» (Rogers/Lapiente: 140), que corresponde al P[adre]. Antonio Rodríguez, quien así firma en una obra titulada *El alma penitente, o el Nuevo piénsalo bien*, aparecida en 1814 en Écija. Tampoco nos dice nada significativo y, de momento, tenemos que contentarnos con el voluntario anonimato, que, desde luego, en nada mejora la rastrera calidad poética de la obra. Curiosamente, la edición de 1805 lleva en portada la mención del acrónimo impreso y el mismo fundido en un monograma; la edición de 1814 mantiene las siglas, pero elimina el monograma impreso.

Lo que sí declara es haber «comprado las laminas» y sobre ellas escribir «su recuerdo», tal vez con la obra (imaginada o) compuesta la propuso al editor que vio así la manera de prolongar la vida comercial de la colección gráfica de la «vida del hombre» o de las «edades del hombre»;¹¹ quizá su condición eclesiástica —si hablamos del mismo

«Padre»— le aconsejó utilizar el anonimato y como tal se mantuvo en ambas ediciones.

Aparte del eco quevedesco en el título —que dudamos conociera de primera mano—, la obra da poco de sí y no voy a aburrir con la cita de versos y motivos que pueden quedar perfectamente donde se encontraban antes de estas líneas: en el desconocimiento del que hablé al principio. Todos los textos que acompañan a las láminas, no siempre careadas verso/recto con el inicio del poema para facilitar la visión/lectura de la obra, llevan la propia definición metafórica de «Estampa», con la mención de la edad correspondiente; tras el epígrafe, el autor se empeña en desarrollar un virtuosismo métrico por el que desfilan romances, cuartetas, octavas, décimas y demás falange estrófica de su época. Cita, a veces, referencias explícitas a la imagen gráfica para conducir la lectura poética del texto: «Esta edad de los seis años/manifiesta en la pintura» (7), «En este lidiador que representa» (31), (47), casi siempre al comienzo de los poemas.

En realidad todos los textos son una (pesada) digresión moral sobre las características del *estado* correspondiente a esa edad, plagado de admoniciones éticas y piadosas que parecen revelar la condición religiosa de su autor; la peregrinación por la vida —a través de las sucesivas edades— no deja de representar un pesado discurso devoto que tan sólo se aminora con la fuerza expresiva de la lámina. Bastantes autores usaron este poético *thema* (barroco) bien en el sentido claramente moralizante, bien con una concepción satírica de la caducidad de la existencia, aplicando a cada tramo cronológico los errores y defec-

tos abusando de la nómina de tópicos tradicionales, pero tipológicamente definida para cada estado biográfico; piénsese el famoso soneto de Quevedo: (Schwartz/Arellano: 209-210).

En el siglo XVIII abundaron también los textos de similar contenido, Diego de Torres Villarroel retoma los ecos quevedianos en un soneto donde «Cuenta los pasos de la vida»: (Polt: 68), relacionado —a su vez— con otro titulado «Vida bribona»: En una cuna pobre fui metido, /entre bayetas burdas mal fajado...» (Polt:67); con más aliento poético (y más extensión textual) aborda Fray Diego Tadeo González similar materia en el largo (e inconcluso) poema «De las edades», que se inicia —precisamente— con una llamada a la pintura: (Polt:111-113); los cuatro sonetos ya citados de la «Descripción de las edades del hombre» de Francisco Gregorio José de Salas, que acompañaban las hojas en blanco de un ejemplar de los *Recuerdos* de 1805;¹² y tantos otros que en ningún caso parecen constituir una fuente explícita, sino la expresión de un tema mantenido a lo largo de más de dos siglos.

Así, podemos mencionar el mismo año que comienzan a publicarse nuestras láminas aparece una obra de Joseph Bruno Lanzarot titulada *El hombre analizado en sus tres edades* (Palau: VII, 131344), (*Gazeta de Madrid*, n° 63, martes 9 de agosto de 1803, p. 688). Pero baste recordar el culmen de la paradoja con *La portentosa vida de la muerte. Emperatriz de los sepulcros, vengadora de agravios del Altísimo y muy Señora de la humana naturaleza* de Fray Joaquín de Bolaños (México, Herederos del Licenciado José Jáuregui, 1792), que nos presenta —en esta ocasión con las cartelas correspondientes, lo que hermana el texto hispa-

¹¹ En el primer anuncio donde aparece la mención de la serie, ésta se denomina «Vida del hombre», posteriormente parece preferirse, en las sucesivas entregas, la de «Edades del hombre», vid., en cualquier caso, los testimonios ya citados.

¹² Tiene el mismo autor un extenso poema titulado «Edades amorosas de Dalmiro»: «Al pie de un alto fresco...» (*Correo de Madrid*, n° 198, 12 de octubre de 1788, pp. 1210-1232), donde las edades biográficas están sustituidas por los sucesivos pasos del amor.

noamericano con nuestra obra (Infantes: 348)— la propia biografía de la Muerte a través de sus edades, desde su nacimiento hasta su propia ¡defunción!!

Nuestros *Recuerdos a la vida mortal desde la cuna al sepulcro en quince edades adaptadas a sus láminas* representan un eco tardío y hasta cierto punto relacionado, más o menos directamente, con la historia de la literatura emblemática, aunque también estamos convencidos de que lo hoy sabemos sobre ella puede seguir en el mismo estado en que se encuentra después de esta comunicación. Los tortuosos caminos de la *ekphrasis* (Bergmann) son inescrutables.

REGISTRO DE EDICIONES

1ª) Palau, xv, n° 252867, es el único que ofrece esta descripción, a través de la cita de la venta ¿en un catálogo?:; con casi toda seguridad es un error de «1803» por «1805», sugerido, además, por el soneto del frontis grabado que lleva la fecha de «m[adrid] año de MDCCCIII.» en las dos ediciones posteriores y la mención de «Ibarra», muerto en 1785, en vez de «Hija de Ibarra»

Desconocida.

2ª) RECUERDOS/A LA VIDA MORTAL,/DESDE LA CUNA AL SEPULCRO,/ EN QUINCE EDADES,/ADAPTADAS A SUS LÁMINAS,/EN METRO POÉTICO./ POR/D. A. R. I. [acrónimo:] DARI/MADRID MDCCCV./EN LA IMPRENTA DE LA HIJA DE IBARRA./CON LICENCIA.

Madrid, Imprenta de la Hija de Ibarra, 1805

8º, 60 pp.; sgnt.: A2-A[sic, por error] [+6]+B-B2[+6]+C-C2[+6]+D[+5], a continuación de portada frontis grabado con «SONETO. M[ADRID] AÑO DE MDCCCIII.»+15 láms.

Palau, XV, n° 252868: «frontis grabado 12 pts. Barbazán 1936»; Finarte, n° 471, con los «grabados iluminados»; *British*, 272, p. 10 (y 157, p. 207); Fernández Durán, I, p. 113.

Finarte, no localizado [¿Ex-Bardón?]; Londres, The British Library, 1606/438; Madison, University of Wisconsin, PQ6171.A195 R311, con addenda manuscrita en p. 60 y dos hojas siguientes; Madrid, Biblioteca de la Real Peña, 2-7-12 (olim: 93) [Ex-Fernández Durán]; New York, New York Public Library, Spencer Coll., Span.1805.

3ª) RECUERDOS/Á LA VIDA MORTAL,/DESDE LA CUNA AL SEPULCRO,/ EN QUINCE EDADES,/ADAPTADAS A SUS LÁMINAS,/ EN METRO POÉTICO./ POR/D. A. R. I. [grabadito con adorno de frutero y un ¿hisopo?]/MADRID./EN LA IMPRENTA DE LOPEZ Y HERMANO,/1814.

Madrid, Imprenta de López y Hermano, 1814 8º, 60 pp.; sgnt.: A-A2[+6]+B-B2[+6]+C-C2[+6]+D[+5], a continuación de portada frontis grabado con «SONETO. M[ADRID] AÑO DE MDCCCIII.» + 15 láms.

Palau, XV, n° 252869.; HSA, 8, p. 7721; Páez, I, p. 235 y p. 406, II, p. 227.

Madrid, Biblioteca Nacional, ER/5589 (olim: 4/14714) [Ex-Antonia Álvarez, Ex-Barbieri]; Madrid, Residencia, MP1/5176 (olim: 18/5); Madrid, Biblioteca privada; New York, Hispanic Society of America.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acín/Murillo = José Luis Acín Fanlo y Pablo Murillo López, dirs., *Joaquín Ibarra y Marín, Impresor, 1725-1785*, Zaragoza: Ibercaja/Diputación General de Aragón, 1993

Artigas = Mª Carmen de Artigas-Sanz, *El libro romántico en España*, Madrid: CSIC, 1953-1955, 3 ts. en 4 vols.

Bergmann = Emilie L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1979.

Bozal = Valeriano Bozal, «La estampa popular en el siglo XVIII», en *Summa Artis. Historia general del arte. El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1988, XXI, pp. 645-767

British = *The British Library General Catalogue of Printed Books to 1975*, London, etc.: K. G. Saur, 1979-1987, 360 vols.

Campa = Pedro F. Campa, *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham/London: Duke University Press, 1990.

Esteve = Francisco Esteve Botey, *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas*, Madrid: CSIC, 1948, 2 vols.

Fernández Durán = *Catálogo de la Biblioteca Fernández Durán*, Madrid: Gran Peña, 1948, 2 ts.

Finarte = *Libros Antiguos y Modernos, Manuscritos, Grabados, Mapas, Documentos [Catálogo E-3]*, Madrid: Finarte, 1995.

- Gállego = Antonio Gállego Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid: Cátedra, 1979.
- HSA = *The Hispanic Society of America. Catalogue of the Library*, Boston: G. K. Hall, 1962, 10 vols. y *First Supplement*, *idem*, 1970, 4 vols.
- Infantes = Víctor Infantes, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997.
- Landwehr = John Landwehr, *French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devices and Emblems 1534-1827. A Bibliography*, Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1976.
- López Poza = Sagrario López Poza, «Spanish Emblem Studies: *Status Quaestionis*», *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 10, 2 (1996), pp. 347-376.
- Llordén = Andrés Llordén, *La imprenta en Málaga. Ensayo de una tipografía malagueña*, Málaga: Caja de Ahorros Provincial de Málaga/CSIC, 1973.
- Moll = Jaime Moll, «Dos inventarios de la imprenta de Joaquín Ibarra», en su *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid: Arco/Libros, 1994, pp. 159-174.
- Moral = Enrique Moral Sandoval, *Algunas noticias sobre el impresor aragonés Joaquín Ibarra y Marín*, Madrid: Libris, 1995.
- Páez = Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid: Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas), 1981-1985, 4 ts.
- Palau = Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano* [...], Barcelona: A. Palau/The Dolphin Book, 1948-1976, 28 ts.
- Polt = John H. R. Polt, ed., *Poesía del siglo XVIII*, Madrid: Castalia, 1975.
- Rodríguez-Moñino = Antonio Rodríguez-Moñino, ed., Juan José Sigüenza y Vera, *Memoriales tipográficos*, Valencia: Castalia (Gallardo,V), 1948.
- Rogers/Lapiente = Paul P. Rogers y Felipe-Antonio Lapiente, *Diccionario de seudónimos literarios españoles, con algunas iniciales*, Madrid: Gredos, 1977.
- Schwartz/Arellano = Lía Schwartz Lerner e Ignacio Arellano, eds., Francisco de Quevedo, *Poesía selecta*, Barcelona: PPU, 1989.
- Sigüenza = Juan José Sigüenza y Vera, *Manual del arte de la Imprenta para facilidad de los operarios que le exerzan*, Madrid, Imprenta de la Compañía, 1811 [= Madrid: J. Ollero/R. Ramos, 1992].
- Vindel = Francisco Vindel, *La imprenta de Ibarra*, Barcelona: Imprenta Primero de Mayo, 1938.
- Vindel 1942 = «Nuevas noticias sobre la Imprenta de Ibarra» en sus *Solaces bibliográficos*, Madrid: I. N. L. E., 1942, pp. 71-76.

LA EMBLEMÁTICA EN *EL CRITICÓN* DE BALTASAR GRACIÁN

Sagrario López Poza
Universidade da Coruña

La estimación de Baltasar Gracián por la Emblemática ya fue notada en 1956 por Karl Ludwig Selig, quien dio cuenta de la influencia de Alciato en las obras del jesuita aragonés, sobre todo en *El Criticón* y en *Agudeza* (Selig 1956, Selig 1990). Con posterioridad, otros investigadores han aportado datos al respecto.¹ Selig considera que el interés de Gracián por los emblemas pudo surgir a través de su contacto con don Vincencio Juan de Lastanosa y la rica biblioteca de este noble aragonés, y sin duda tuvo que ser estimulado por esta amistad y mecenazgo, pero es seguro que Gracián ya conocía y apreciaba este tipo de composiciones antes de su amistad con su pro-

tector. Los jesuitas incluían en los planes de estudio de todos sus colegios, según queda explicado en su *Ratio Studiorum*,² ejercicios destinados tanto a aprender a componer como a descifrar estas sutilezas intelectuales tan estimadas en el siglo xvii.³ En cualquier colegio de jesuitas podían encontrarse las obras fundamentales de emblemática (y no podía ser menos el colegio de Huesca,⁴ donde pasó varios años Gracián como profesor y predicador) muchas de ellas producidas en las propias prensas jesuíticas de Francia y algunas de ellas producidas por los propios miembros de la Compañía de Jesús.⁵ Y desde luego solían contar con los magníficos comentarios del *Emble-*

¹ Aurora Egido (en diversos trabajos que ofrecen un caudal rico de erudición, en especial en la introducción y notas de su edición de *El Discreto*, pero también en artículos que luego ha reunido (Egido 1996; Egido 2000; Egido 2001). También se ha ocupado Neumeister [1993]. Pueden hallarse algunas referencias a los emblemas en los trabajos del grupo L.E.S.O. [1986, 1988]. Más recientemente, Sagrario López Poza [2001]. Francesca Perugini, que prepara una tesis sobre Lastanosa y Gracián en el contexto de la cultura emblemática de Aragón, presentó un trabajo en el congreso *Baltasar Gracián. Pensamiento y erudición* (Huesca, 23-26 de mayo de 2001) que aparecerá en las actas.

² Ver Gil [1992], en especial págs. 213-221. Es interesante también lo que se dice respecto a las Academias de Retórica y Humanidades, en el cap. xix (p. 291), donde se indica que se fijen en las paredes poemas y versos, «así como emblemas y divisas varias». Solían fijarse ejercicios de composición de prosa breve, como «inscripciones de escudos, de templos, de sepulcros, de jardines, de estatuas; o también descripciones de una ciudad, de un puerto, de un ejército; lo mismo que narraciones como las empresas de algún santo; o por fin, paradojas. Añadiendo a veces dibujos, que ilustren el emblema o argumento expuesto» (*Ratio*, xvi, 18 y 19 y se insiste en ello en xvii, 10) (Gil 1992:219 y 231).

³ Buena muestra de este tipo de trabajos es la magnífica colección de *affixiones* (emblemas pintados para colocar en carteles en certámenes y fiestas) conservada en la Biblioteca Real de Bruselas que procede del colegio de los jesuitas de esa ciudad y con la que se hizo una exposición en 1996 y un libro en que se incluye un CD-ROM con las reproducciones de las *affixiones* en color (Porteman 1996).

⁴ Ver Laplana Gil [1998: 123-140], que reproduce las fichas de «*Humanitatis*», entre las que se hallan varias ediciones de los emblemas de Alciato, unas simples y otras con comentario. Probablemente se refiere a las ediciones comentadas de Mignault y de Francisco Sánchez el Brocense, muy estimadas por gente con formación suficiente como para leer en latín.

matum liber de Alciato (iniciador del género) de Claude Mignault [1583] y en especial los de Francisco Sánchez, el Brocense (Sánchez de las Brozas 1573),⁶ que sirvieron en muchas ocasiones como motivo de invención y ejercicios de imitación compuesta para los poetas del siglo de Oro, ya que junto con la *pictura* y el epigrama de Alciato en latín, se ofrecía el comentario, en la misma lengua, que incluía fuentes griegas (de la única versión conocida en el siglo XVI de la *Antología griega*, la confeccionada en el siglo XIV por Máximo Planudes), de los clásicos latinos y las imitaciones del tópico posteriores, como los epigramas de Ausonio, Tomás Moro, Policiano... (López Poza 2000)

Pero sin duda fue determinante para Gracián su relación con don Vincencio Juan de Lastanosa, unos seis años más joven que él, arquetipo de mecenas barroco. La casa de este noble y erudito aragonés era una verdadera academia literaria, donde se protegía a artistas y escritores y se ponían a su disposición los tesoros acumulados en el gabinete de curiosidades y la biblioteca de este caballero. Karl-Ludwig Selig [1960] publicó el inventario del catálogo manuscrito de 118 páginas denominado «*el catálogo Sparvenfeldt*», conservado en la Biblioteca Real de Estocolmo (K.B. Sp.10-U 379) que es indudablemente el más completo de los libros que pertenecieron a Lastanosa y que llegó a las manos del erudito sueco y funcionario gubernamental J. G. Sparvenfeldt (1655-1727) que viajó por Europa en busca de libros y documentos relacionados con los

godos. Se ofrecen fichas de 983 libros y 143 manuscritos, y aunque sabemos que aun en el mejor de los casos no alcanza ni siquiera al 15% de lo que fue esta magnífica biblioteca, las obras citadas nos permiten atisbar la panoplia de intereses del erudito aragonés. Entre estos 983 libros, no menos de 50 pertenecen a lo que solemos englobar en la categoría de Emblemática. Destacan los libros de emblemas de Alciato, Camili, Giovio, Juan de Horozco, Guillaume de la Perrière, los comentarios de Diego López a los emblemas de Alciato, Palazzi, Saavedra Fajardo, Simeoni, Solórzano Pereira, Vaenius... De enciclopedias de jeroglíficos, destacan las de Horapolo, Pierio Valeriano y Kircher. A esto se suma una importante representación de libros de fábulas, las mitografías de Cartari, Ortelius, Vitoria... También hay una importante presencia de libros de monedas y medallas y de vidas de hombres ilustres: los libros de Antonio Agustín, Guillaume du Choul, Sebastiano Erizzo, Andrea Fulvio, Paolo Giovio, Humbertus Goltzius, Abraham Gorleus, Fulvio Orsini... A ellos se pueden sumar otras obras que tienen grabados impresos pero que no podrían calificarse de emblemáticas propiamente dichas, como las relaciones festivas o de celebraciones de exequias.

Esta mina de erudición fue frecuentada y degustada por Gracián haciendo el uso que recomienda en su *Agudeza* y arte de ingenio, publicada en 1648, que ampliaba la primera versión de 1642, en que considera *fuentes de la noticiosa erudición*, entre otras varias, «los emblemas,

⁵ Entre los emblemistas españoles están los jesuitas Juan de Pineda, Pedro de Salas, Pedro de Bivero, Francisco Núñez de Cepeda, Lorenzo Ortiz, Sebastián Izquierdo, Claudio Clemente o Juan Eusebio de Nieremberg (aunque en las obras de éste no se acompañó grabado alguno con la *pictura*). Los miembros de la Compañía de Jesús advirtieron pronto, desde que en 1593 Jerónimo Nadal publicó las *Evangelicae Historiae Imagines*, el potencial innovador que suponía la mezcla de palabra e imagen como arma didáctica o de combate contra la herejía protestante y se vieron las muchas posibilidades de los emblemas para la difusión de propaganda ideológica. Ver Pedro Campa [1996].

⁶ Esta edición de Lyon, dedicada a Martín de Azpilcueta usó los mismos bloques xilográficos de la de Rouille (probablemente retocados), y se reimprimió, junto con los comentarios de Mignault y Pignorius en Padua (1621) y, ya sin los emblemas de Alciato, en las *Obras Completas* del Brocense editadas por Gregorio Mayáns (1776).

jeroglíficos, apólogos y empresas» (a las que llama *pedrería preciosa al oro del fino discurrir*).⁷ La sutileza de la invención y la viveza de la imagen, según los tratados de la época, excitaban con más dulzura los sentidos, y mientras complacían, también eran capaces de persuadir con más eficacia siempre que no se abusara de ellos. Quienes ideaban o aplicaban estas formas de agudeza de naturaleza simbólica hacían ostentación de ser sagaces ingenios.

Además de los libros del mecenas y los hallados en las bibliotecas de su orden, Gracián gozaría sin duda de los que poseían amistades del círculo de Lastanosa. De la afición de ese grupo de amigos eminentes por los emblemas ha quedado una evidencia en uno de los pocos testimonios que han sobrevivido de lo que se denominaba «*Alba amicorum*» o «*Stammbuch*» y que perteneció a Lastanosa. Se trata de un volumen que presenta encuadernadas 51 láminas de tamaño 4º, unas grabadas al aguafuerte y otras sólo dibujadas, con *empresas* o con cartelas a la espera de un mote y una *pictura*; hay también hojas en blanco, destinadas tal vez a los epigramas que las expliquen (lo que justificaría el título de *emblemas*).⁸ Entre las empresas que allí se incluyen, hay dos (figuras 1 y 2) que nos interesan especialmente (dibujadas, no impresas): la de la familia de Lastanosa y la «Empresa de don Vincencio Ivan de Lastanosa, Sor de Figarvelas». Esta última, como lámina dibujada y destinada a pasar a una plancha que luego sería abierta por el burilista, muestra las letras del mote, dentro de la filacteria, invertidas, con la leyenda «*Vetustate fulget*»

sobre un Ave Fénix. El *alba amicorum* solía ser un volumen colectivo, que a menudo adoptaba la forma de un album que circulaba entre amigos que iban añadiendo motes y epigramas a los dibujos o grabados proporcionados por ellos mismos o por otros como una diversión propia de humanistas.⁹

En varios lugares de su obra deja Baltasar Gracián testimonio de su aprecio por los emblemas, como ya hemos señalado en un trabajo anterior (López Poza 2001). La forma en que el jesuita hace uso de ellos es diversa, y puede concretarse, según Sebastian Neumeister [1993:357], en cinco maneras:

- a) la utilización de emblemas reales
- b) la alusión a emblemas
- c) un modo de argumentación emblemático
- d) un modo de expresión alegórico
- e) un lenguaje netamente metafórico.

Una de las formas en que con más frecuencia hace uso de los emblemas es por alusión, y sólo en unas cuantas ocasiones identifica o nombra al autor, lo que no debe sorprendernos. Los espíritus cultivados de su época, a los que sin duda él se dirige, identificaban con las pistas dadas el emblema concreto al que se refería. Dar más detalles hubiera sido un insulto a la inteligencia y formación de sus receptores, acostumbrados a unos códigos y un bagaje común que no precisaba de más datos o detalles. Algunos de los emblemas empleados, en especial los de Alciato, habían pasado al acervo cultural del vulgo por medio de la fiesta pública, los programas iconográficos es-

⁷ *Agudeza y Arte de ingenio*, discurso LVIII.

⁸ El título aparece manuscrito: *EMBLEMES DEL CONDE DE GUIMERA. VIZCONDE DE EBOL. I ALQVER-FORADAT*. Lleva pegada en portada una tira de papel con el ex-libris: De la Biblioteca de VINCENCIO DE LASTANOSSA, Cauallero Infançon, Ciudadano de Huesca, y Señor de Figaruelas. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la sala Goya, con signatura ER 1504

⁹ Un ejemplo representativo es el *Symbolum* del humanista Jakob Monau, publicado en Görlitz en 1595, que muestra cómo el círculo de amigos había de realizar variaciones sobre un símbolo dado, sobre el que tenían que crear emblemas, motes, epigramas y formas asociadas. Los colaboradores de este volumen fueron importantísimos humanistas de entonces: Escalígero, Lipsio, Bèze, Ortelius, Camdem, Melissus, Sambucus, Crusius, Crato y el español Arias Montano.

culpados en fachadas de edificios (como la casa del banquero Zaporta, en Zaragoza) o incluso a través de las descripciones verbales realizadas por sacerdotes desde el púlpito en sermones que apelaban a la vista y al oído para mover mejor los ánimos. Pero otros, muy estimados por los espíritus altamente refinados, como los procedentes de *Symbolicarum Quaestionum*, de Achille Bocchi (1555), que formaba parte de la biblioteca de Lastanosa, tuvieron menos difusión y sus epigramas en latín eran una mina de conceptos morales e ingeniosos. Es precisamente esa explotación de la vertiente moral la que interesa a Gracián, y por eso se advierte que la versión que empleó como fuente de invención en alguna ocasión es la edición comentada de los emblemas de Alciato de Francisco Sánchez, El Brocense, ya citada arriba, la más estimada por los escritores, oradores y sacerdotes de los siglos XVI y XVII.

En *El Criticón*, la obra que ahora nos ocupa, da testimonio de su aprecio por los emblemas en la Crisis IV de la segunda parte, «El museo del discreto», donde coloca a Alciato en el nicho de los filósofos morales:

Y haciendo una guirnalda, se coronó con ellas [las fábulas de Esopo]. Para sacar una quinta esencia general recogió todas las de Alciato, sin desechar una, y aunque las vio imitadas en algunos, pero eran contrahechas y sin la eficaz virtud de la moralidad ingeniosa.

y poco después alaba las *empresas* de Giovio.¹⁰

Las empresas del Jovio puso entre las olorosas y fragantes, que con su buen olor recrean el cerebro.

Su admiración por algunos emblemistas, entre los que están los españoles Saavedra Fajardo y Solórzano Pereira queda reflejada al final de *El Criticón*,

cuando los menciona en la Crisis duodécima o «La isla de la Inmortalidad»:

Fletó luego una chalupa, hecha de incorruptible cedro, taraceada de ingenuas inscripciones, con iluminaciones de oro y bermellón, relevada de emblemas y empresas tomadas del Jovio, del Saavedra, de Alciato y del Solórzano; y decía el patrón haberse fabricado de tablas que sirvieron de cubiertas a muchos libros, ya de nota, ya de estrella; parecían plumas sus dorados remos, y las velas lienços del antiguo Timantes y del Velázquez moderno. Fuéronse ya engolfando por aquel mar en leche de su elocuencia, de cristal en lo terso del estilo, de ambrosía en lo suave del concepto y de bálsamo en lo odorífero de sus moralidades.

Para la mayor parte de los lectores actuales poco habituados a la lectura de libros de emblemas, (e incluso para buena parte de los editores de *El Criticón*) han pasado inadvertidas un importante número de referencias o asociaciones hechas por el autor barroco a este tipo de materiales, pues no suele hacerse mención expresa del emblema. Los más avisados (Romera Navarro, Selig y el grupo L.E.S.O) han señalado los vínculos de varios pasajes de la obra con emblemas de Alciato. Pero hay otros emblemistas nunca señalados por los editores o estudiosos de la obra que pudieron ejercer notable influencia en Gracián y que se advierten en forma de alusiones o de formas de argumentación propios de la emblemática, al fin y al cabo tan ligada al método ignaciano de la *compositio loci*, a la que él, como jesuita, estaba tan habituado.

Merece la pena señalar aquí, aunque sólo sea de pasada, pues a este tema he dedicado un trabajo reciente (López Poza, en prensa) el profundo influjo que subyace en la trama argumental y doctrinal de *El Criticón* del diálogo filosófico-moral de la época imperial romana conocido como *La Tabla de Cebes*, que gozó de tan gran difusión entre los hu-

¹⁰ Paolo Giovio [1555]. Fue traducida al español como *Diálogo de las Empresas Militares y Amorosas...* por Alonso Ulloa e impresa en Venecia, 1558. En ediciones posteriores se incluyeron las *Empresas Heroicas y Morales* de Gabriel Symeon y un *Razonamiento de Ludovico Domenichi* (tuvo ediciones en Lyon, en 1561, y 1562). La versión en español tuvo gran difusión en España.



Figura 1

manistas desde comienzos del siglo XVI en versiones griegas, latinas o en romance y que interesó tan vivamente a los seguidores de la corriente neoestoica. Hay pasajes en la obra graciana tan parejos al diálogo griego como el de la entrada de la vida o primer recinto, que en *El Criticón* será el reino de Falimundo, las dos sendas y la elección de caminos, la fuente de los engaños (que vierte el licor venenoso que desatina, lo mismo que el que suministra la Suadela en la *Tabla de Cebes*), los asaltos de las Opiniones, Appetitos y Deleites a los caminantes, que les separan del camino de la virtud, la agradable posada de Volusia con la Delectación o *Voluptas*, muñidora de los vicios, que cautiva a los mortales y los aloja en la habitación de su posada según el deleite o gusto de cada uno, Falsirena (trasunto de las rameras de la *Tabla de Cebes*), la Fortuna, que enseña con su alocado proceder que lo que los hombres creen que es la ventura o felicidad no es sino la desdicha. En las dos obras que confrontamos, el sabio es aquel que pudiendo hacerlo, no toma ninguno de los dones de la Fortuna y



Figura 2

tiene el saber y la dorada medianía como únicas aspiraciones para ser feliz.

El segundo recinto de la *Tabla de Cebes* está dedicado a la Falsa Institución o educación, que la mayor parte de los hombres confunden con la verdadera. En *El Criticón*, tras salir de la cárcel del Interés, los peregrinos del Mundo (Critilo y Andrenio) encontraron a un hombre alado al que habían liberado de una cadena que arrastraba al pie y que le impedía el vuelo. Este personaje, llamado el Deseoso de saber, fácilmente identificable con el conocido emblema 120 de Alciato es quien los desengaña mientras aún están en el palacio del Interés y les pinta un panorama de *Vanitas* para quien persiste en quedarse en él. Los peregrinos quedan *desengañados* y aceptan seguir a su guía hacia el palacio de Sofisbella, a donde él va y donde les promete encontrar la perfecta libertad. Encuentran entonces el Palacio del Entendimiento, que se corresponde perfectamente con el segundo recinto de la *Tabla de Cebes*, poblado por quienes se han entregado al saber humano creyendo que es el verdaderamente importante.

A la Verdadera Institución (personaje alegórico de la *Tabla de Cebes*) no llegan nuestros peregrinos de *El Crítico* hasta casi el final de la segunda parte. A punto de despeñarse en el ascenso hacia el palacio de la hermosa Virtelia, reina de la felicidad, Critilo y Andrenio son salvados por la Ventura, que les pone en el buen camino de nuevo y les advierte que no se desvíen. El ascenso a la virtud está lleno de dificultades, pero consiguen llegar ante Virtelia, quien les rodea con sus brazos y les hace candidatos a la eterna felicidad. El *locus amoenus* de la *Tabla de Cebes* y morada de los bienaventurados que preceden a la Verdadera Institución y sus dos hijas, la Verdad y la Persuasión se corresponde con la crisis 9 de la parte III (*Felisinda descubierta*), en especial en los discursos pronunciados por los intelectuales reunidos en el palacio del embajador de España en Roma. Mascardo argumenta que «no hay dicha ni desdicha, felicidad o infelicidad, sino prudencia o imprudencia». Por fin, en la parte tercera, crisis 12, nuestros peregrinos logran ser admitidos en la *Isla de la Inmortalidad*, o mansión de la Eternidad, que puede identificarse con la *Felicidad o Bienaventuranza* de la *Tabla de Cebes*.

Al igual que los libros de emblemas, el diálogo griego pretende estimular a los hombres a practicar la Filosofía moral, concebida en la época como un instrumento para enseñar al hombre a buscar la felicidad o sumo bien y a sufrir los males (gozar con moderación la dicha y sufrir con fortaleza la adversidad). Quien consiguiera este fin era considerado *sabio* (*sapiens*) y, consecuentemente, quien persistiera en el error que le alejaba de ese logro, era considerado *neco* (*stultus*).¹¹

Del carácter no sólo alegórico del famoso diálogo, sino de su potencial

emblemático da buena cuenta la temprana versión en forma de emblemas que realizó el emblemista Gilles Corrozet [1543]. Si la mayor parte de las muchas versiones ilustradas de la obra, solían hacer una representación de conjunto del diálogo, Corrozet prefirió realizar doce ilustraciones en forma de emblemas alusivos a pasajes concretos del diálogo, enmarcadas con orlas, con una cartela sobre ellas en que se da título a lo representado y con una indicación en prosa como *subscriptio*.

El editor de Bruselas Francisco Foppens publicó en 1672 una edición de la *Tabla de Cebes* según la versión española de Ambrosio de Morales, a la que acompañó de una magnífica lámina desplegable de 26 x 35,5 cms. de Matthäus Merian (que ya había realizado una versión prácticamente igual en 1638)¹² y que pudo conocer Gracián. En cualquier caso no era preciso contemplar lámina alguna para representarse las imágenes descritas siguiendo un minucioso método de *ekfrasis*. Foppens incluyó esta obra y la lámina en un precioso volumen que contiene, en forma de emblemas, magníficos grabados calco-gráficos que plasman la moral que se desprende de las obras de Horacio. Las estampas se deben al artista Octave van Veen (Otto Vaenius), pintor humanista (Leiden 1556-Bruselas 1629) que fue alumno de Federico Zuccherio y a su vez maestro de Rubens. Habían sido publicadas estas estampas en Amberes, en 1607 por J. Verdussen con el título *Quinti Horatii Flacci Emblemata*. A ellas, Foppens les había añadido comentarios y poemitas de diversa procedencia y las editó junto con una traducción del *Enchiridion* de Epicteto con un comentario anónimo.¹³ A partir de 1672, Foppens añade a este conjunto la versión dicha

¹¹ Ver Emmanuele Tesauro [1692]. La obra fue escrita para la educación del real infante Victorio Amadeo Francisco, príncipe de Piemonte (luego duque de Saboya), y su traductor indica que ha servido de estudio a nobles, soberanos, y aun «sagrados ingenios».

¹² En la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura INV 37130, o en las ediciones de 1672 que conserven la lámina.

de la *Tabla de Cebes*¹⁴ y justifica así su inclusión:

He añadido a esta Obra la Tabla de Cebes, por ser una de las mejores cosas de la Antigüedad, y verdadera Pintura de la Vida Humana. [Dice que la obra ha sido tan estimada que existen hasta quince versiones sólo latinas. Él confiesa que la versión que da en esta edición es la de Morales y continúa:] y yo Francisco Foppens Impressor desta Obra, para dar todo el ajustamiento y claridad possible, he añadido la estampa figurativa que era muy necesaria, para la explicación, sin reparar en el gasto, por satisfacer a los Curiosos. (P. 2, en «Al lector». A continuación, en la misma página, «Explicación de la estampa», donde pone las correspondencias de los números de la lámina con lo que representan.)

Emblemas y alegorías reunidos, pues, al servicio de la enseñanza de la Filosofía moral.

Y Gracián, consciente de la utilidad y atraído por el ejercicio de agudeza que conllevan, utilizó emblemas, empresas y jeroglíficos para sazonar su obra y explotar la riqueza conceptual y didáctica que encierran esos géneros simbólicos. Supo utilizarlos como el Padre Caussin (otro erudito jesuita de su tiempo) recomendaba en su obra *De Eloquentiae sacrae et humanae parallela* (1619), libro IV, capítulo 7, al tratar de la «Quinta fuente de la invención: los emblemas»:

en la medida en que son invenciones de exquisitos ingenios, poseen un gran atractivo a la hora de embellecer los discursos, únicamente con tal de que se acomoden apropiadamente.

A continuación se incluye una tabla con los pasajes donde podemos advertir la alusión o evocación de algún emblema en *El Criticón*. Ha de aclararse que no se pretende afirmar que los emblemas hayan sido fuente de inspiración o evocación directa en todos los casos. Muchas de las anécdotas, fábulas, dichos

o escenas aludidos formaban parte de un bagaje cultural donde las fronteras estaban difusas; los emblemistas habían bebido en las mismas fuentes que los autores con formación humanística, y todo formaba parte de lugares comunes para un público con buena formación, como constata el censor de la segunda parte de *El Criticón*, el licenciado Josef Longo, que considera la obra:

Kempis cortesano, con este ramillete de apotegmas morales y con esta polianthea manual, sin el peligro de encontrar en este plantel de agudezas y pancarpia de Amlthea flor plebeya que le haga estorvo a la vista, disonancia al oído, ofensa al olfato, disgusto al gusto, ni embarazo a la mano; porque, ingeniosa aveja, así liba para la amargura de la repreensión en la morisca retama como para la candidez de su intención en la católica azuzena, dexándole a la rosa lo medicinal y quitándole las espinas para poderle manosear (Gracián 1938-1940, II, 13).

¹³ Esta versión de 1669 llevó por 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*.

¹⁴ Foppens da al conjunto el título de *Theatro Moral de la Vida Humana, en cien emblemas; con el Enchiridion de Epicteto, et., y la Tabla de Cebes, Philosopho Platónico*.

EL CRITICÓN ¹	CONTEXTO. EPISODIO	EMBLEMAS	COMENTARIO
I, II, 123	[hablando de la noche] «Mejor la celebró uno de sabia, ya por lo que se calla, ya por lo que se piensa en ella, que no sin enseñanza fue celebrada la lechuza en la discreta Atenas por símbolo del saber»	Alciato, emblema 19: «Prudens magis quam loquax»	El motivo del emblema de Alciato es la lechuza como divisa de Atenas y de Palas Atenea, diosa de la sabiduría que venció a Neptuno en su competencia por dar nombre a la ciudad. Se pondera el silencio de la lechuza frente a la parlara corneja, que había sido antes el animal de Palas, pero que fue rechazada por la diosa por poco discreta.
I, IV, 145	«Cuentan que el Amor fulminó quejas y exageró sentimientos delante de la Fortuna, que esta vez no se apeló como solía a su madre, desengañado de su flaqueza»	Alciato 112: «Fere simile ex Theocrito»	Alude a la escena bien conocida representada en el emblema 112 de Alciato, en que se representa a Cupido que, habiendo ido a coger miel de una colmena, ha sido picado en los dedos por las abejas y se queja ante su madre de que la abeja, animal tan pequeño, haya podido producirle tan gran dolor. Venus le responde que también él, siendo tan pequeño, produce heridas muy dolorosas.
I, IV, 146	Hablando el Amor con la Fortuna, el primero dice que le irritan que le levanten testinonios. Ella le responde: «Sin duda es aquello que dicen, que trocaste el arco con la muerte y que desde entonces no te llaman ya amor, de amar, sino de morir: <i>amor a morte</i> ; de modo que amor y muerte todo es uno»	Alciato, 154: «De morte et amore»	Basado en el cuento alegórico que explica por qué algunos viejos cercanos a la muerte se enamoran y en cambio otros jóvenes mueren demasiado pronto, lo que se justifica porque el amor y la muerte durmieron juntos en una venta y por la mañana, al tomar sus armas, las trocaron inadvertidamente, y la muerte, al lanzar sus flechas a los viejos, para matarlos, los enamoraba, mientras que Cupido, al lanzar las suyas a los jóvenes, los mataba. Ello se explica en el emblema 154 de Alciato, que ya había interesado a Gracián en <i>Agudeza y arte de ingenio</i> , discurso xxxv, donde narra la anécdota, copia el epigrama de Alciato y su imitación en un romance con conclusión moral.
I, IV, 147	El amor se queja ante la Fortuna de la mala fama que tiene, y de que le pintan ciego, lo que considera errado, pues él se engendra por la vista. La Fortuna le responde que a ella le sucede igual y le insta a que se consuelen juntos	Vaenius. <i>Amorum Emblemata</i> , 157	Vaenius presenta el tema en sus <i>Amorum emblemata</i> , 156-157, con lema tomado de Ovidio: «Et cum Fortuna statque caditque fides» y que ilustra con el texto de Cicerón: «Non solum ipsa fortuna caeca est: sed etiam plerumque caecos efficit quos complexa est: adeo ut spernant amores veteres, ac indulgeant nouis». Los epigramas en otras lenguas (inglés, italiano, flamenco y francés) glosan la imagen de la <i>pictura</i> en que se muestra a la Fortuna con los ojos vendados y vendándose los a Cupido.
I, IV, 152	«Y aun por eso –dijo Critilo– la próspera naturaleza privó a los hombres de las armas naturales y como a gente sospechosa los desarmó [...] Aunque no les faltan otras armas mucho más terribles y sangrientas que éstas, porque tienen una lengua más afilada que las navajas de los leones, con que desgarran las personas y despedaçañ las honras»	Antonius à Burgundia, <i>Linguae vitia & remedia</i> , (varios emblemas). Covarrubias, III, 66: «Tv servare potes tu perdere» Rollenhagen, <i>Nucleus...</i> , 42: «Lingva qvo tendis»	Alusión vaga, pero podría tener en mente el libro que formó parte de la biblioteca de Lastanosa, de Antonius à Burgundia, que sostiene que la lengua produce iniquidad universal y desarrolla todos los males que puede producir. Otros emblematistas dedicaron al tema emblemas, como Covarrubias y Rollenhagen.

¹ Cito parte y página de la edición de M. Romera-Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938-1940, (3 vols.). Modernizo la ortografía y acentuación.

EL CRITICÓN	CONTEXTO. EPISODIO	EMBLEMAS	COMENTARIO
I, IV, 159	«No fue bastante este temor de la pérdida de mi hacienda para hacer volver un paso atrás mi afición, que, como la palma, crecía más a más resistencia»	Alciato, 36: «Obdvrndvm adversvs vrgentia»	El emblema 36 de Alciato, muy conocido, insta a tener fortaleza ante la adversidad y toma de ejemplo a la palmera, cuyas ramas ofrecen gran resistencia a ser dobladas y cuanto más se las intenta doblegar, más levantan su carga. El tema ha producido abundantes glosas. Véase José Manuel Díaz de Bustamante, «Onerata resurgit. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera», <i>Helmántica</i> , 94, xxxi, enero-abril 1980, pp. 27-88. Fueron muchos los emblemistas que emplearon el motivo de la palmera; algunos ejemplos pueden verse en el catálogo de Henkel & Schöne, col. 191-202.
I, IV, 159	«quedó él tendido y yo preso, porque al punto dio conmigo un enjambre de ministros, unos picando en la ambición de complacer al virrey y los más en la codicia de mis riquezas»	Saavedra Fajardo, <i>Empresas políticas</i> , 52 y 53	La asociación de los ministros con la codicia y su figuración como animales que pican ha sido tratada por emblemistas como Saavedra, que los identifica con el escorpión en la empresa 52. En la 53 sigue tratando de la avaricia de los ministros, que arruina los reinos. Emplea como motivo de la empresa dos estatuas de Término que con el lema «Custodiunt non carpunt» avisa a los ministros que deben vigilar el erario público, exentos del vicio de la avaricia, que les impulsaría a apropiarse de lo que han de proteger. Lipsio, en sus <i>Políticas</i> (IV, 11) denomina a los ministros avaros como «hombres con seis manos, de la casta de Gerión».
I, IV, 164	«La misma furia de la tempestad y corriente de las aguas me arrojaron en pocas horas a vista de aquella pequeña isla tu patria, y para mí gran cielo [...] en el mal estuvo el bien»	Alciato, 177: «Ex bello pax»; Saavedra, 99: «Merces belli». Montenay, 66: «Ex malo bonum»	La sentencia «en el mal estuvo el bien» es a menudo asociada con emblemas que explotan la idea de que de la guerra surge la paz. Así Alciato, 177 que utiliza la imagen de un yelmo que sirvió a un enjambre de abejas para hacer su miel, o la empresa 99 de Saavedra que recuerda el pasaje bíblico sobre la piel del león al que mató Sansón, que sirvió a unas abejas para hacer un panal de miel. Montenay utiliza la misma sentencia que Gracián: «ex malo bonum» en su emblema 66, inspirado en Pierio Valeriano, jeroglífico LV, 2 que representa las rosas (el bien) rodeadas por espinas (el mal) de que se sirve Dios para enseñar a los hombres.
I, V, 173	«los que se crían con necesidad, y tal vez entre los rigores de una madrastra, son los que mejor libran, como Hércules, y ahogan estas serpientes de sus pasiones en la misma cuna»	Saavedra Fajardo, <i>Empresas políticas</i> , 1: «Hinc labor et virtus». Zingreffe, emblema 62: «In cunis jam Jove dignus»	La empresa de Saavedra representa la primera victoria de Hércules, que estaba aún en la cuna cuando Juno, enemiga suya, envió dos serpientes para que lo devorasen, y apenas las vio el pequeño, las estranguló. El motivo también lo usa el emblemista Zingreffe.
I, V, 174	«Así iban confiriendo, cuando llegaron a aquella tan famosa encrucijada donde se divide el camino y se diferencia el vivir: estación célebre por la dificultad que hay, no tanto de parte del saber cuanto del querer, sobre qué senda y a qué mano se ha de echar»	Alciato, 8: «Qva Dii vocant, evndum». Corrozet, K viii b: «Election de virtutis». Coustau, 92: «In Herculem adhuc iuuenem iuuentus virtuti initianda»; Junius, 44: «Bivium virtutis et vitii». Haechtman: «Hercules elegit virtutis callem»	El emblema de Alciato presenta a Mercurio en una encrucijada señalando el camino correcto a un viajero. La tradición indicaba que el agradecido viandante solía poner una piedra al pie de su estatua. Pero aparte del emblema de Alciato, gozó de gran difusión el motivo de la elección de Hércules entre el vicio y la virtud, que interesó a varios emblemistas y pintores y que fue tema explotado también en la Filosofía moral, en especial en la <i>Tabula Cebetis</i> ² .

² Ver Virgilio Bermejo Vega, «La exaltación de la virtud en la propaganda regia. Del *Bivium Heracleida* al *Speculum Consacratum* en el reinado de Felipe II», en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre de 1994)*. Sagrario López Poza (ed.). La Coruña: Universidad da Coruña, 1996, 311-327. También: Fernando Bouza. «Vida moral del alfabeto. El canónigo Antonio de Honcala y la letra de Pitágoras», *Fragmentos*, 17-19 (marzo 1991), pp. 16-29.

EL CRITICÓN	CONTEXTO. EPISODIO	EMBLEMAS	COMENTARIO
I, V, 174-175	«¿No es ésta aquella docta letra de Pitágoras, en que cifró toda la sabiduría, que hasta aquí procede igual y luego se divide en dos ramos, uno espacioso del vicio y otro estrecho de la virtud, pero con diversos fines, que el uno va a parar en el castigo y el otro en la corona?»	Alciato, emblema 34: «Sustine et abstine»	El emblema de Alciato refleja el espíritu de la Filosofía estoica de Epicteto. Sobre la Ypsilon o Y pitagórica como símbolo del bivio, ver el trabajo citado de Fernando Bouza. El motivo interesó a emblemistas como Pierre Coustau, <i>Pegna</i> , 332: «In litteram Pythagorae» y Jacob von Bruck, <i>Emblemata moralia & bellica</i> , 10: «Virtute meremur honores». Ver Henkel & Schöنة 1294-1295.
I, V, 175-176	Los protagonistas se acercan a una columna. «Leyó Critilo el primer letrado, que con Horacio decía: <i>Medio hay en las cosas; tú no vayas por los extremos</i> »	Vaenius, <i>Emblemata Horatiana</i> : «In medio consistit virtus»	La sentencia horaciana era lugar común, y Gracián no tuvo que inspirarse en el libro de Vaenius, pero no deja de chocar que inmediatamente cite la escena que sirve de fondo a la composición: Dédalo volando e Ícaro cayendo ya cerca del sol por su temeridad.
I, V, 176-177	«Allí vieron al temerario joven montado en la carroza de luces, y su padre le decía: <i>Vé por el medio, y correrás más seguro</i> » [...] «Seguíase Ícaro desalado en caer, pasando de un extremo a otro, de los fuegos a las aguas, por más que le voceaba Dédalo: ¡ <i>Vuela por el medio!</i> »	Alciato, emblemas 56: «In temerarios» y 103: «In astrologos». Covarrubias, III, 85: «Ingenium mala saepe movent». Reusner, III, 28: «Inter utrumque tene». Vaenius: «Medio tutissimus ibis» y «In medio consistit virtus»	Las fábulas de Faetón y de Ícaro fueron muy aprovechadas por moralistas (y, lógicamente, por emblemistas) para recomendar la prudencia y denotar a los temerarios y a los que quieren averiguar cosas secretas aun a riesgo de perderse.
I, V, 177	«Aquél es el célebre Cleóbulo, que está escribiendo en tres cartas consecutivas esta palabra sola, <i>Medio</i> , al rey que en otras tres le había pedido un consejo digno de su saber para reinar con acierto. Mira aquel otro de los siete de la Grecia eternizado sabio por sola aquella sentencia: <i>Huye en todo la demasia</i> ; porque siempre dañó más lo más que lo menos»	Alciato, 186: «Dicta septem sapientum»	Gracián menciona en varios lugares los dichos de los siete sabios que Alciato reúne en este emblema.
I, V, 177-178	«Estaban de relieve todas las virtudes con plausibles empresas en tarjetas y roleos. Comenzaban por orden, puesta cada una en medio de sus dos vicios extremos, y en lo bajo la Fortaleza, asegurando el apoyo a las demás, recostada sobre el cojín de una columna media entre la Temeridad y la Cobardía. Procediendo así todas las otras, remataba la Prudencia como reina y en sus manos tenía una preciosa corona con este lema: <i>Para el que ama la mediocridad de oro</i> . Leíanse otras muchas inscripciones que formaban lazos y servían de difiniciones al Artificio y al Ingenio»	Vaenius: «Virtus inconcussa». «In medio consistit virtus». «Medio tutissimus ibis»	Vaenius representa las virtudes con sus atributos en su primer emblema y en varios otros huyendo de los vicios. Dedica varios a la dorada medianía.
I, V, 178	«Coronaba toda esta máquina elegante la Felicidad muy serena, recordada en sus varones sabios y valerosos, ladeada también de sus dos extremos, el Llanto y la Risa, cuyos atlantes eran Heráclito y Demócrito, llorando siempre aquél y éste riendo»	Alciato, 151: «In vitam humanam»	El emblema de Alciato muestra a Heráclito llorando y a Demócrito riendo. Ver nota más abajo sobre el tema.

EL CRITICÓN	CONTEXTO. EPISODIO	EMBLEMAS	COMENTARIO
I, V, 178-179	Gracián habla de los caminos que encuentran Critilo y Andrenio, y describe quiénes van por cada uno. Por un camino breve, que toman quienes no quieren ir solos, desfilan los glotones, lascivos, avaros, perezosos, envidiosos...	Algunas de las escenas recuerdan a los <i>Emblemata horatiana</i> de Vaenius, como el emblema «Incipiendum aliqando», que en la edición de 1669 en español se traduce como: «Quien no comienza no acaba» y está dedicada al perezoso. También el que lleva por mote: «Virtus in actione consistit» («La virtud consiste en acción» en la versión española)	
I, V, 180	«Todos, al fin, verás que van por extremos, errando el camino de la vida de medio a medio. Echemos nosotros por el más seguro, aunque no tan plausible, que es el de una prudente y feliz medianía»	Vaenius, <i>Emblemata Horatiana</i> , «In medio consistit virtus» y «Medio tvtissimvs ibis», traducidos en la versión española como: «La virtud consiste en el medio» y «Por el medio irás seguro»	El tema horaciano del <i>aurea mediocritas</i> aparece en varios emblemas de la obra de Vaenius, y era uno de los preceptos característicos de la Filosofía moral de carácter neostoico, de tanta influencia en Europa de mediados del siglo XVI y todo el XVII.
I, VI, 185	«En busca iban de los hombres sin poder descubrir uno, cuando al cabo de rato y cansancio, toparon con medio, un medio hombre y medio fiera. Holgóse tanto Critilo cuanto se inmutó Andrenio, preguntando: -¿Qué monstruo es éste tan extraño? - No temas -respondió Critilo-, que éste es más hombre que los mismos: este es el maestro de los reyes y rey de los maestros, éste es el sabio Quirón».	Alciato, 145: «Consiliarii Principum»	El centauro Quirón, que fue maestro de Aquiles, sirve a Alciato para tratar de la doble naturaleza que han de tener los consejeros de los príncipes: la de fiera, cuando aniquilan a sus enemigos, y la de hombre cuando fingen ser piadosos con el pueblo.
I, VI, 187	«Según esto -dijo Critilo- todas las torres vendrán a serlo de confusión, y por no ser Janos de prudencia»...	Alciato, emblema 18: «Prudentes»	Sobre Jano bifronte y las caras januales hay más lugares en <i>El Criticón</i> , al menos en: I, 268; I, 271; II, 43; III, 24 y III, 49.
I, VII, 228	«Cuando llegaron a ella [la corte], hallaron que lo que parecía clara por fuera, era confusa dentro; ninguna calle había derecha ni despejada: modelo de laberintos y centro de minotauros»	Covarrubias, I, 31: «Tanta est fallacia tecti»	Era lugar común que la corte era un laberinto. Covarrubias lo plasma mejor que nadie en su emblema 31. Otras imágenes del laberinto con un centauro (queriendo representar a un minotauro) en el centro aparecen en Antonio Pérez <i>Retrato al vivo...</i> «In spe», que aparece en páginas preliminares y se repite en página 416. También Lorea, en <i>David pecador</i> , en la empresa «De abyssio in abyssum» representa el laberinto de Creta con un centauro en el centro.
I, VII, 232	«Vestíanse muchos dellas [de pieles de raposas] a falta de pieles de león, que no se hallaban; pero los sagaces servíanse dellas por aforro de los mismos armiños»	Savedra, empresa 43: «Vt sciat regnare»	Desde la difusión de <i>Il Principe</i> de Maquiavelo, se había hecho lugar común identificar la astucia con la raposa. El león simboliza la fortaleza y la virtud de Hércules, que utilizó, tras matar al león de Nemea su piel para vestirse. Gracián quiere decir que, a falta de valor (pieles de león) muchos eligen la astucia (pieles de raposa); a unos se les nota, pero otros la disimulan (llevándola en el forro, oculta bajo la piel de armiño, símbolo de la pureza y la virtud). Saavedra representa un solio real de cuyo dosel pende una piel de león coronada de serpientes para significar que el príncipe político cristiano ha de poseer fortaleza y revestirse de severidad, pero a la vez de astucia, prudencia, vigilancia cuidando de que estas cualidades no se excedan en disimulación fraudulenta. También usan el motivo Ruscelli, <i>Le imprese Illustri</i> (Venecia, 1566, p. 199) y Camerarius, <i>Synbolorum...</i> II, 6.

EL CRITICÓN	CONTEXTO. EPISODIO	EMBLEMAS	COMENTARIO
I, VII, 232-233	«Vieron en una tienda gran cantidad de antojos para no ver o para que no viesen [...] También había para engrandecer y para multiplicar»	Saavedra, empresa 7: «Auget et minvit». Borja, empresa 46: «Sic aninii affectus». Covarrubias, emblema 1, 18: «Sombras son de la verdad»	La empresa de Saavedra muestra un catalejo, que aumenta y disminuye, para advertir al príncipe que las pasiones hacen que percibamos la realidad deformada. Borja, en su empresa 46 elige como motivo unas gafas para indicar que las pasiones o afectos ciegan nuestro entendimiento, como el que mira con anteojos, que ve todo según el color de los cristales. Covarrubias emplea unos «antojos de cuadrillos» o gafas con cristales cuadreados (lentes facetadas) que distorsionan la visión y hacen creer lo que no es.
I, VIII, 250	«Entrególe juntamente un espejo de purísimo cristal, obra grande de uno de los siete griegos, explicándole su manejo y su eficacia»	Alciato, emblema 186: «Dicta septem sapientum»	El emblema de Alciato recoge los dichos de los siete sabios, entre los que está Quilón el espartano, y su célebre frase «Conócete a ti mismo». Indica el epigrama que esto se representará con un espejo o un vidrio tomado entre las manos.
I, IX, 274	Alusión al aspecto de la Ocasión	Alciato, emblema 121: «In occasionem»	La iconografía de la Ocasión era bien conocida, aunque a veces se confundían sus atributos con los de la Fortuna. Su rasgo más destacado es que lleva todo el pelo hacia delante, y por detrás es calva, de modo que si uno espera a que pase la ocasión, no podrá asirse a ella. Gracián cita en otros lugares de la obra esta alegoría: II, 225; II, 290; III, 307.
I, IX, 278-279	[habla Artemia] «la boca es la puerta de la persona real, y por eso tan asistida de la guarda de los dientes y coronada del varonil decoro; aquí asiste lo mejor lo peor del hombre, que es la lengua; llámase así por estar ligada al corazón»	Antonius à Burgundia, <i>Linguae vitia & remedia</i> , trata en varios emblemas sobre la lengua, sus propiedades y vicios.	Era lugar común que quien era leal y limpio de ánimo mostraba por la lengua lo que su corazón guardaba. El melocotón, asociado por su forma al corazón, y su hoja a la lengua, sirvió de motivo para significar el silencio en muchas representaciones emblemáticas y simbólicas ³ . El libro de Burgundia, como hemos dicho, estaba en la biblioteca de Lastanosa.
I, X, 306	La venta del mundo. «Estaba fabricada de unas piedras tan atractivas, que atraían a sí las manos y los pies, los ojos, las lenguas y los corazones, como si fueran de hierro; con lo cual se conoció eran imanes del gusto, trabadas con una unión tan fuerte, que les venía de perlas...»	Juan de Horozco, emblema 29 (sin mote), Sebastián de Covarrubias, en I, 25: «Nulla retrorsum»; Saavedra, empresa 88: «Volentes trahimur»	Juan de Horozco, emblema 29 (sin mote) representa la posada del mundo, al igual que su hermano, Sebastián de Covarrubias, en I, 25: «Nulla retrorsum»; sin embargo, su enfoque moralizante refleja más el aviso de que el mundo es lugar de paso, y el destino final será el lugar de gozo, que habremos de ganarnos con el peregrinaje en esta vida, con sus trabajos e incomodidades. Saavedra representa un imán pendiente de una mano al que se pega una daga. Con el hierro venciendo la ley natural de la gravedad intenta mostrar que el príncipe debe dejarse guiar por la voluntad divina. Justo el sentido contrario al que Gracián da para esta posada que atrae al gusto.

³ Ver Pilar Pedraza. «El silencio del príncipe». *Goya*, 187-188 (1985). 37-46

EL CRITICÓN	CONTEXTO. EPISODIO	EMBLEMAS	COMENTARIO
I, X, 311	«Los que habían subido más alto daban mayor caída»	Saavedra, empresa 50: «Iovi et fulmini»	La escena presenta un monte en cuya cumbre está descargando un rayo para mostrar que quienes están más encumbrados, los que gozan de puestos más cercanos a los reyes, si bien gozan de sus favores y dignidad, están más expuestos a sufrir un cambio de fortuna cuando el príncipe esté airado. Saavedra identifica en la empresa 40 a los príncipes con los montes. Los montes son príncipes de la tierra, por estar inmediatos al cielo. El lema «Iovi et fulmini» tiene antecedentes clásicos, si no textuales, sí en el sentido, en Horacio, Séneca y, sobre todo, en Sinésio, en <i>De Regno</i> : «Procul a Jove, procul a fumine» (véase Picinelli, 2, 31, 577). Que la <i>pictura</i> elija el monte para representar a los elevados a grandes dignidades es casi lugar común, muy utilizado en toda la literatura moralizante y, desde luego por emblemistas: Covarrubias, 144.
I, XI, 331	«Chupa la sangre del pobrecillo el ricazo de rapiña, mas después ¡con qué violencia la trueca al restituirla! dígalo la madre del milano. Traga el glotón exquisitos manjares, saboréase con los preciosos vinos, y después ¡cómo lo grita en la gota! No pierde el deshonesto coyuntura en su bestial deleite y págalo con dolor de todas las de su flaco cuerpo»	Alciato, 128: «Male parta, male dilabvntvr»; Vaenius, <i>Emblemata Horatiana</i> : «Quo plus sunt potae, plus sitiuntur aquae»	El emblema de Alciato muestra al milano glotón (símbolo de la gula y la avaricia) al que una náusea provocada por un hartazgo hacía retorcerse y se lamenta a su madre de que se le salen las tripas. Ella le responde que tales entrañas no son suyas, sino que vomita las cosas ajenas que hurtó. Diego López, en su interpretación, dice que la moralidad se dirige a quienes se disgustan por perder «como si fueran suyas las cosas que han juntado con mala conciencia y engaños». Vaenius, <i>Emblemata Horatiana</i> , dedica varios emblemas a la avaricia. El que más se corresponde con la escena del glotón víctima de gota y la hidropesía es el que indicamos.
I, XI, 331	«Abraza espinas en riquezas el avaro, pues no le dejás dormir, y sin poderlas gozar deja en ellas lastimado el corazón»	Vaenius, <i>Emblemata Horatiana</i> : «Avaris nisi cum moritur, nihil recte facit», «Avarus quaestis frui non audet», y el dedicado a la muerte del avaro: «Heres instar vulturis esse solet»	Varios de estos emblemas (además del precedente) ilustran el vicio de la avaricia con imágenes semejantes a las empleadas por Gracián.
I, XII, 351	«De aquí, sin duda, procedió el apellidarse todos los males hembras, las furias, las parcas, las sirenas, las arpías, que todo lo es una mujer mala»	Covarrubias, emblema II, 47: «Kaka tria» identifica como los tres males del mundo el mar, el fuego y la mujer. Alciato, 76: «Cavendum a meretricibus»	Es frecuente en la emblemática la manifestación del miedo del moralista hacia la mujer, por creer que quien ama pierde el control de su alma. Alciato personifica en Circe el gran poder de las mujeres «para convertir en monstruos a los hombres».
II, I, 28	«Topaban muchos descansos con sus asientos bajo de frondosos morales muy copados cuyas hojas, según decía Argos, hacen sombra saludable [...] y aseguraba haberlos plantado algunos célebres sabios para alivio en el cansado viaje de la vida»	Alciato, emblema 209: «Morus»	El moral, como no florece hasta el verano, no puede ser dañado por el frío, por lo que suele asociarse a la prudencia. A esa virtud lo asocia Pierio Valeriano, <i>I le-noglicfici</i> , Lib. LII, en el artículo: «Del moro».

EL CRITICÓN	CONTEXTO. EPISODIO	EMBLEMAS	COMENTARIO
II, I, 20-26 y en crisis II, 63	«Esto estaban filosofando, cuando descubrieron un hombre muy otro de cuantos habían topado hasta aquí, [...] venía rebutido de ojos de pies a cabeza [...] Prométoos que para poder vivir es menester armarse un hombre de pies a cabeza, no de ojete, sino de ojazos muy despiertos: ojos en las orejas [...] ojos en las manos»...«Echábanles a todos [...] un ojo en cada mano y otra cara janual»...«-Toma éste de mi mano -dijo Argos- y llévaselo depositado en este cofrecillo de cristal; y dirásle que lo emplee en tocar con ocular mano todas las cosas antes de crearlas»	Alciato, emblema 16, con lema en griego cuya traducción es: «Que hay que vivir sobriamente y no creer a la ligera». Saavedra Fajardo, empresa 51: «Fide et difide». Para la cara janual, Alciato, emblema 18: «Prudentes»	El Argos que pinta Gracián era una imagen bien conocida, pero el vínculo con la moralidad reflejada en la prudencia de las manos <i>ocultas</i> que recoge Alciato y luego otros, como Saavedra, es un motivo emblemático bien explotado y conocido y empleado por varios emblemistas ⁴ . Sánchez de las Brozas ofrece en sus comentarios a los emblemas de Alciato varias formulaciones en adagios clásicos de la moralidad.
II, II, 65	«Pero las que muchos celebran y las miran, y aun llegan a tocarlas con las manos, son las mismas cadenas de Hércules, que procediéndole a él de la lengua, apriaban a los demás de los oídos»	Alciato, emblema 180: «Eloquentia fortitudinis praestantior»	Hércules Gallico, ataviado con la piel de león, la maza y un arco, no joven, sino con la sabiduría de la vejez, lanza palabras que van como cadenas de oro a los oídos de un grupo de hombres que le siguen admirados por su elocuencia. Esta escena es una de las representadas en la biblioteca del monasterio de El Escorial, y fue explotada tanto en la pintura como en la Literatura del Siglo de Oro.
II, II, 66	[Describiendo el jardín de Salastano] «Fueles introduciendo por un tan delicioso cuan dilatado parque que coronaban frondosas plantas de Alcides, prometiéndole en sus hojas, por símbolos de los días, eternidades de fama»	Alciato, emblema 213: «Populus alba»	Se refiere al álamo, cuyas hojas son por una parte oscuras /y simbolizan la noche) y por otra claras (el día); su continuo movimiento significa el tiempo, que siempre pasa. Hércules, en su bajada al infierno, se hizo una corona con sus hojas que le refrescó cuando se sentía cansado. Romera Navarro recoge la explicación de Diego López en nota 111, p. 66.
II, II, 67	«estaban los camaleones en alcándaras de laureles, dándose hartazgos de vanidad»	Alciato, emblema 53: «In adulatores»	Gracián ha tenido en cuenta no tanto la característica habitual asociada al camaleón (la de sus cambios de color) sino que se hincha, se alimenta de viento, que también lo recoge en su emblema Alciato: «El camaleón siempre bosteza, siempre lleva atrás y adelante la brisa sutil de la que se alimenta...»
II, II, 68-69	«Tenía uno en la mano, celebrando con lindo gusto, una redomilla llena de las lágrimas y suspiros de aquel filósofo llorón que más abría los ojos para llorar que para ver, cuando de todo se lamentaba. [...] -Yo -dijo Balboa- más estimara un otro frasquillo de las carcajadas de aquel otro socarrón su antípoda, que de todo se reía»	Alciato, emblema 151: «In vitam humanam»	En varios lugares de <i>El Criticón</i> se alude a Heráclito y Demócrito. Antes, en parte I, crisis V. En <i>El Discreto</i> dedica los reales VII y IX a la confrontación entre burlas y veras. Para una completa información, ver las notas a estos reales y el punto 4 de la introducción de la edición de <i>El Discreto</i> de Aurora Egido, Madrid, Alianza, 1997.
II, II, 76	[Salastano, hablando de un retorcido caracol] «... este mismo, ahora tan profanado, en aquel dorado siglo resonaba por todo el orbe en la boca de un Tritón pregonando las hazañas, llamando a ser personas y convocando los hombres a ser héroes»	Alciato, emblema 132: «Ex literarum studiis immortalitatem acquiri»	El Tritón era trompetero de Neptuno, medio hombre y medio pez y en el emblema aparece cercado de un ouroboros o serpiente que se muerde la cola, atributo de Saturno y símbolo de la eternidad. Diego López en su comentario a los emblemas de Alciato explica que representa que la fama de los hombres doctos nunca muere, y que la trompeta es señal de fama y alabanza.

⁴ Ver nota explicativa de la empresa 51 en mi edición de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 610.

EL CRITICÓN	CONTEXTO. EPISODIO	EMBLEMAS	COMENTARIO
II, II, 76-77	[Habla Salastano] «Quiero mostraros el prodigio que yo más estimo: hoy habéis de ver los bizarrísimos airones, los encrespados penachos de la misma fenís [...] en cada linaje no suele haber sino un hombre docto, un valiente y un rico...»	<i>Emblemas del Conde de Guimerá...</i> Libro que agrupa grabados y dibujos de emblemas y que perteneció a Lastanosa (Biblioteca Nacional de Madrid, Sala Goya, signatura ER 1504)	La empresa de Vincencio Juan de Lastanosa, con el lema «Vetustate fulget» aparece preparada para ser grabada en este «alba amicorum» que perteneció a la biblioteca del protector de Gracián. Su predilección por el Fénix queda patente, pues es el centro del motivo. Ver figura 1.
II, II, 80	«¿Es acaso aquel pescadillo tan vil y tan sin jugo, sin sabor y sin ser, que en fe de su flaqueza ha detenido tantas veces los navíos de alto bordo, las mismas capitanas reales, que iban viento en popa al puerto de su fama?»	Alciato, emblemas 20: «Maturandum» y 82: «In facile a virtute desciscentes»	Plinio había tratado de la rémora en <i>De Natura animalium</i> I, 36 y II, 17 y llegó a hacerse proverbial la fuerza de la rémora, capaz de frenar a una gran embarcación, lo que representa Alciato en el emblema 82.
II, II, 82	«Y al mismo tiempo les fue mostrando con el dedo un hombre de bien en estos tiempos, un oidor sin manos, pero con palmas»	Alciato, emblema 144: «In senatum boni principis»	El emblema de Alciato, según el epigrama, representa a un rey en su trono, con los ojos vendados, en ejercicio de la justicia. Sólo puede oír las alegaciones bien fundadas, no dejarse llevar por las pasiones de la vista. Le ayuda un consejo de seis jueces sin manos (en los grabados no siempre han sabido interpretar el texto del epigrama). El sentido es que los jueces u oidores no han de recibir sobornos.
II, III, 89	«Cuán incurable sea esta hidropesía del oro...»	Vaenius, <i>Emblemata Horatiana</i> : «Quo plus sunt potae, plus sitiuntur aquae», que en la edición española se traduce como: «El avaro, cuanto más tiene, más quiere»	La asociación de la avaricia con la hidropesía era metáfora lexicalizada por su gran uso en la literatura clásica y en la Patristica, pues quien padecía esa enfermedad, aunque no parara de beber, siempre quedaba insatisfecho, como el avaro, al que nunca le parece que tiene suficientes riquezas. Vaenius representa a un enfermo bebiendo y a su médico observando la orina.
II, III, 89	«Amigos de la mesa, del coche, de la comida, de la merienda, de la huelga, del paseo, el día de la boda, en la privanza y en la prosperidad [...] de esos bien hallaréis hartos, y más cuando más hartos, que a la hora de comer son sabañones y a la de ayudar son callos»	Vaenius dedica varios emblemas a la importancia de la verdadera amistad: los números 22-24 y 26-27 de la versión española. Es tema que otros muchos emblemistas trataron, como el propio Alciato en su emblema 159: «Amicitia etiam post mortem durans».	
II, III, 95	«Yo soy —me respondió— el de tres uno, aquel otro yo, idea de la amistad, norma de cómo han de ser los amigos; yo soy el tan nombrado Gerión.» Antes se había aludido al mismo en I, 351: «Gerión de los enemigos, triplicado lazo de la libertad que difícilmente se rompe»	Alciato, emblema 40: «Concordia insuperabilis»	El emblema de Alciato representa a un hombre con tres pares de brazos y piernas refiriéndose a los tres hermanos Geriones «porque fueron tan conformes que parece que gobernaban con una sola voluntad».
II, III, 95	«la amistad es un alma en muchos cuerpos»	Horozco, emblema III, 43	Se representa a Vulcano, en su fragua, golpeando en su yunque a dos hombres que eran tan amigos que deseaban fundirse en una sola persona.
II, III, 113-114	«¿Qué pensáis vosotros, que los reyes hacen la guerra con el bronce de las bombardas, con el hierro de los mosquetes y con el plomo de las balas? Que no, por cierto, sino con <i>dinari</i> , y <i>dinari</i> e <i>pinu dinari</i> »	Saavedra, empresa 69: «Ferro et auro». Bruck, <i>Emblemata politica</i> , 36	<i>Ferro et auro</i> : con hierro y con oro. Una mano se posa sobre un orbe terrestre sujetando a la vez una espada y un ramo dorado. Significa que el mundo se gobierna con las armas (hierro) y las riquezas (oro) que tienen mutua dependencia. Bruck emplea en sentido semejante una espada y una bolsa de dinero bajo el lema «nec prece nec precio».

EL CRITICÓN	CONTEXTO. EPISODIO	EMBLEMAS	COMENTARIO
II, III, 115	«Echáronle a un cortesano unos pesados grillos de oro que no le dejaban mover, y persuadíanle que podía cuanto quería»	Alciato, emblema 86: «In aulicos»	El emblema representa la escena y el epigrama comenta que la frívola corte ata con cadenas de oro a los clientes palatinos a los que mantiene.
II, III, 117	«—¡Desdichada suerte —exclamó Critilo— la del avaro, que nadie se alegra con su vida ni se entristece en su muerte!»	Vaenius, <i>Emblemata Horatiana</i> : «Avarus nisi cum moritur, nihil recte facit» y «Heres instar vultus esse solet», que en la versión española llevan los números 58 y 59 con los lemas: «El avaro sólo hace bien con morir» y «El heredero suele ser como el buitre»	Los temas tratados en este pasaje de <i>El Criticón</i> fueron lugar común entre moralistas, y se oían con frecuencia en sermones. Son muchos los autores que ejercitaron la imitación compuesta con el tema y sus imágenes, procedentes de la literatura clásica y la de los Padres de la Iglesia.
II, III, 119	«Aquí vieron ejecutada aquella exagerada crueldad que cuentan de las víboras (cómo la hembra, al concebir, corta la cabeza al macho, y después los hijuelos vengán la muerte de su padre agujereándola el vientre y rasgándola las entrañas por salir y campear)...»	Soto, <i>Emblemas moralizantes</i> , 3: «Patris offensio, filiorum vultio» (Así venga el hijo al padre). Muchos otros emblemistas representaron esta escena, como La Perrière, <i>La Morosophie</i> , 65; Bèze, <i>Icones</i> , 32; Camerarius, IV, 91... Ver Henkel, 662.	El emblema de Soto, semejante al de La Perrière, representa a unos viboreznos que, al nacer, rasgan el vientre de su madre, matándola. En la suscriptio se explica que eso es un castigo porque ella había decapitado a su compañero durante la cópula, y se aplica la moralidad: que los agravios siempre terminan siendo castigados de una u otra forma.
II, III, 120	«¡Oh, lo que puede el interés! —ponderaba Critilo—; que le persuada a un desdichado que él se robe, que esconda su dinero, que atesore para ingratos, jugadores y perdidos, y que él ni coma ni beba, ni vista, ni duerma, ni descanse, ni goce de su hacienda ni de su vida: ladrón de sí mismo, merece muy bien los ciento, contados al revés, y que le destierre el discreto Horacio a par de un Tántalo necio»	Alciato, emblema 84: «Avaritia»; Vaenius, <i>Emblemata Horatiana</i> : «Avarus quæsitis frui non aude» (en la versión española, n.º 56: «El avaro no goza de su hacienda»)	El emblema de Alciato presenta a Tántalo sufriendo el castigo de los dioses, sediento dentro del agua y hambriento mientras mira las frutas cercanas, lo que le hace paradigma del avaro, cuyas riquezas le llenan de preocupación por su posible pérdida, y el deseo de acumular más le impide gozarlas, como lo representa Vaenius, rodeado de cubas de vino, trigo, cofres llenos de dinero pero comiendo y vistiendo con mezquindad.
II, IV, 125	«—Vine a tomar el vuelo, que pudiendo levantarme a las más altas regiones en alas de mi ingenio, la envidiosa pobreza me tenía apesgado»	Alciato, emblema 120: «Paupertatem summis ingeniis obesse ne provehantur»	Fue muy conocida la <i>pictura</i> de este emblema de Alciato, que representa a un joven con el brazo izquierdo provisto de alas y levantado hacia el cielo, con deseo de volar; se lo impide una pesada carga de una piedra que lleva en la mano derecha. Representa el gran impedimento que los pobres tienen para elevar su ingenio y progresar.
II, IV, 128	«Pararon al punto y repararon en un chabacano monstruo que venía atacando sendas, seguido de innumerable turba: extraña catadura, la primera mitad de hombre y la otra de serpiente»	Alciato, emblema 5: «Sapientia humana, stultitia est apud Deum»	Se representa a Cécrope en forma de monstruo biforme, que reinó entre los atenienses; astuto pero sin piedad, sólo se ocupaba de las cosas terrenales.
II, V, 196	«Al decir esto, descolgó el rey de los cécropes de la cinta un retorcido caracol que hurtara a un fauno, y alentándolo de vanidad, fue tal su ruido y tan tan grande el horror que les causó, que agitados todos de un terror fanático, dieron a huir por cosa que no montaba un caracol»	Alciato, 122: «In subitum terrorem»	El emblema recoge la creencia de que Fauno conseguía crear espantos repentinos y abatía los ánimos de los ejércitos. El horror producido se denominaba pánico por producirlo en ocasiones Pan con su caracola.

EL CRITICÓN	CONTEXTO. EPISODIO	EMBLEMAS	COMENTARIO
II, VIII, 248	«Sobre todo, guardáos no os vea la vulpeja, que dirá luego aquello de 'hermosa fachata, mas sin cerebro'»	Alciato, emblema 188: «Mentem, nom formam, plus pollere»	Alude a la fábula de Esopo que Alciato representa en su emblema. La raposa entró en la casa de un maestro de baile y halló un lindo busto femenino. Tomándolo en sus manos, dijo que era una hermosa cabeza, pero que no tenía cerebro, lo que valió a los moralistas para amonestar a quienes se preocupan por el cuerpo sin atender al cultivo del espíritu.
III, II, 55	«Item más, que así como a los jóvenes se les prohíbe el casar hasta cierta edad, así también a los viejos se les vede de tal edad en adelante: y esto, en pena de la vida si con mujer moza, y si hermosa en costas de la hacienda y de la honra»	Alciato, emblema 116: «Senex puellam amans»	Se reprende al viejo enamorado de una muchacha.
III, II, 59	...«aquellos que tienen la lengua agujerada [...] Jamás pudo llegar a retener un secreto medio día, y por esto era llamado comúnmente don Fulano el de la lengua horadada»	Antonius à Burgundia, <i>Linguae Vitia & Remedia</i>	El largo fragmento dedicado al vicio de hablar en exceso, aunque fue lugar harto común, pudo también haberse inspirado en el libro de emblemas citado, que poseyó Lastanosa, dedicado a los vicios de la lengua.
III, II, 69	«Ibanse acercando a la gran puerta [...] y notaron que así como a la del furor suelen estar encadenados tigres, a la del valor leones, a la del saber águilas, a la de la prudencia elefantes, en ésta asistían lobos soñolientos y tahonas entretenidas»	Giovanni Pieririo Valeriano Bolzani, <i>I Ieroglifici...</i>	Lo que cita Gracián son jeroglíficos que se convirtieron en alegorías por el uso.
III, IV, 137	«teníalos en son de presos aherrojados de las orejas, no con las cadennillas de oro del Tebano, sino con bridas de hierro»	Alciato, emblema 180: «Eloquentia»	Hércules Gallico lanza palabras que van como cadennillas de oro a los oídos de un grupo de hombres que le siguen admirados por su elocuencia. <i>Vide supra</i> II, II, 65.
III, V, 167	«¡Qué bravos estómagos! ¡Oh avestruces de plata!»	Saavedra Fajardo, empresa 22: «Praesidia maiestatis»	La empresa representa dos medias aves «explayadas: un águila y un avestruz que lleva en el pico una herradura. Las historias de animales antiguas (Plinio, Eliano), los bestiarios medievales, Athanasius Kircher y otras fuentes, atribuían al avestruz la facultad de poder ingerir hierro y digerirlo; por ello aparece representado con un clavo o una herradura en la boca con frecuencia, asociada a distintos significados. Ver notas a la empresa 22 de Saavedra en nuestra edición citada. Para más representaciones del avestruz comiendo hierro, ver J. J. García Arranz, <i>Ornitología emblemática</i> , 143-220.
III, V, 172	«Los más en el mundo son tintoreros y dan el color que les está bien al negocio, a la hazaña, a la empresa y al suceso»	Alciato, emblema 117: «Colores»	El emblema representa a un tintorero en su faena y trata del simbolismo de los colores.
III, VI, 178	«¡Oh, sí —respondió Critilo— Veamos por dónde se defilan las serpientes, porque advierte que la paloma no tanto guía a la prudencia cuanto a la simplicidad»	Saavedra, empresa 44: «Nec a quo nec ad quem»	La serpiente es símbolo de la prudencia por su habilidad para moverse sin que se adivine su curso, como representa la empresa de Saavedra.
III, VII, 225-226	«Aguardad, señor —le dijo Critilo—; mirad no fuese el Conde Oscuros, cuando no hay cosa más oscura que los principios de las prosapias; a Alciato con eso, en su emblema de Proteo, donde pondera cuán oscuros son los cimientos de las casas»	Alciato, emblema 182: «Antiquissima quaque commentitia»	La escena representa al dios marino Proteo, que tiene la virtud de transformarse con facilidad desde los siglos más remotos en diversas cosas, pero que ello no le valió para huir y hubo de volver a su forma primitiva de hombre. Así, el mote indica que cualquier invención es antiquísima y la humanidad, aunque cambie, no inventa nada.

EL CRITICÓN	CONTEXTO. EPISODIO	EMBLEMAS	COMENTARIO
III, VIII, 268	«¡Oh qué lástima –se lamentaba Critilo– que el más empinado cedro, el más copado árbol, al que sobre todos se descollaba, se le fuese apegando esta inútil yedra, más infructífera cuanto más lozana!»	Borja, empresa :«Ingratitudine pereos»; Núñez de Cepeda: empresa 16: «Sternit ut sternat»; Covarrubias, emblema I, 37: «Metreticis amplexus»; Juan de Horozco, emblema III, 18: «Enecat amplexu»	Alciato dedicó un emblema a la hiedra (el 204), pero sólo destacando su capacidad de permanecer verde. Emblemistas posteriores más inclinados a moralizar asociaron la hiedra con la ingratitud, como Borja, o la adulación Núñez de Cepeda, o la lujuria y lascivia de las ramera, como los hermanos Horozco y Covarrubias, que establecen un paralelismo entre la hiedra que abraza al árbol y lo seca y la mujer que no suelta al hombre hasta que le ha consumido la honra, hacienda, salud y vida.
III, IX, 288	«Estoy tan lejos de decir que consista la felicidad en tenerlo todo, que antes digo que en tener nada, desear nada y despreciarlo todo; y ésta es la única felicidad, con facilidad la de los discretos y sabios»	Vaenius, <i>Emblemata Horatiana</i> : «Quis dives? Qui nil cupit»	En la versión castellana: Sólo es rico quien nada desea», emblema 41.
III, X, 302-303	«Hasta los setenta es el vivir, y en los poderosos hasta los ochenta, que de ahí adelante todo es trabajo y dolor, no vivir, sino morir. Acabados los diez años de Saturno, vuelve a presidir la Luna y vuelve a niñar y a monear el hombre decrepito y caduco, con que acaba el tiempo en círculo, mordiendo la cola la serpiente: ingenioso jeroglífico de la rueda de la humana vida»	Covarrubias, emblema 91: «Bis pueri senes»	El emblema de Covarrubias presenta a un anciano que, entre niños, monta un caballito de caña y lleva en la mano un molinillo o rehilander de papel. Refleja exactamente el concepto de Gracián, que por otra parte era un proverbio bien conocido por todos, tratado en la <i>Antología Griega</i> y por Horacio (<i>Sat.</i> 3.2).
III, XI, 340	«Volvieron ya a su posada, llamada el Mesón de la Vida»	Horozco, emblema II, 29 (sin mote); Covarrubias, I, 25: «Nulla retrorsum»	Representa el mesón de la vida, que no es sino lugar de tránsito.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciati, Andrea (1621). *Andreae Alciati Emblemata cum commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis, et notis Laurentii Pignorii Patavini... Opera et vigiliis Ioannis Thuillii Mariaemontani Tirol. Phil & Med... Opus copiosa Sententiarum, Apophthegmatum... varietate instructum & exornatum... Patavii, Apud Petrum Paulum Tozzium.*
- Bruck, Jacob von (1616). *Emblemata moralia & bellica. Nunc recens in lucem edita. Argentorati. Per Iacobum ab Heyden Iconographum. 1615. Les emblemes moraux et militaires Du Sieur Jacob de Bruck Angermundt Nouvellement mis en Lumiere. A Strasbourg, Par Jacob de Heyden Graveur.*
- Bruck, Jacob von (1618). *Emblemata politica. Quibus ea, quae ad principatum spectant, breviter demonstrantur, singulorum vero explicatio fusiùs proponitur. Opus novum. Prostant Argentinae apud Iacobum ab Heyden. Et Coloniae apud Abrahamum Hogenberg chalcographos.*
- Burgundia, Antonius à (1631). *Linguae Vitia & Remedia Emblematicè expressa per Illustrem ac Rever. D. Antonium a Burgundia. Antverpiae, Apud Ioan. Cnobbarum..*
- Camerarius, Joachin (1595). *Symbolorum & Emblematum ex Animalibus Quadrupedibus desuntorum centuria altera collecta... 1595 (Colophon) Noribergae excudebat Paulus Kaufmann.*
- Camerarius, Joachin (1604). *Symbolorum et Emblematum ex Aqualitibus et Reptilibus Desuntorum Centuria Quarta a Joachimo Camerario... coepta: absoluta post eius obitum a Ludovico Camerario...*
- Campa Pedro (1996). «La génesis del libro de emblemas jesuita». *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional, Sagrario López Poza (ed.). La Coruña: Universidade da Coruña. 43-60*
- Corrozet, Gilles (1540). *Hecatomgraphie C'est à dire les descriptions de cent figures & hystoires, contenant plusieurs Appophthegmes Proverbes, Sentences & dictz tant des Anciens que des modernes. On les vend à Paris, par Denys Janot.*
- Corrozet, Gilles (1543). *Le Tableau de Cebes de Thebes, ancien Philosophe, & disciple de Socrates: Auquel est paincte de ses couleurs, la uraye image de la vie humanine, & quelle uoye l'homme doit elire, pour parvenir à uertu & parfaicte science. Premièrement escript en Grec, & maintenant expose en Ryme Francoyse. Paris.*
- Coustau, Pierre (1555). *Petri Costalii Pegma, cum narrationibus philosophicis. Lugduni, Apud Matthiam Bonhomme.*
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1610). *Emblemas morales de Don Sebastián de Covarrubias Orozco, Capellán del Rey N. S. Maestrescuela, y Canónigo de Cuenca, Consultor del santo Oficio... En Madrid, Por Luis Sánchez.*
- Egido, Aurora (1996). *La rosa del silencio, Madrid: Alianza.*
- Egido, Aurora (2000). *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián, Madrid: Castalia,*
- Egido, Aurora (2001). *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián, Salamanca: Universidad.*
- EMBLEMAS DEL CONDE DE GUIMERA. *Vizconde de Ebol. I ALQVER-FORADAT.* Lleva pegada en portada una tira de papel con el ex-libris: De la Biblioteca de VINCENCIO DE LASTANOSSA, Cauallero Infançon, Ciudadano de Huesca, y Señor de Figaruelas. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la sala Goya, con signatura ER 1504.
- Gil, Eusebio (ed.) (1992). *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La «Ratio Studiorum», Madrid, UPCO.*
- Giovio, Paolo (1555). *Dialogo dell'Imprese Militari et Amorse di Monsignor Paolo Giovio Vescono di Nucera. In Roma Apresso Antonio Barre.*
- Gracián, Baltasar (1938-1940). *El Criticón*, edición de Romera-Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Haechtanus, Laurentius (1579). *Parvus Mundus. (Colophon) Extant Antuerpiae apud Gerardum de Iode.*
- Henkel, Arthur y Albrecht Schöne (1967). *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart.*
- Horozco y Covarrubias, Juan de (1589). *Emblemas Morales de Don Juan de Horozco y Covarrubias Arcediano de Cuellar en la santa Yglesia de Segovia. Dedicadas a la buena memoria del Presidente Don Diego de Covarrubias y Leyva su tío... En Segovia. Impresso por Iuan de la Cuesta.*
- Junius, Hadrianus (Adrian de Jonge) (1565). *Hadriani Iunii Medici Emblemata... Eiusdem Aenigmatum Libellus... Antuerpiae, Ex officina Christophori Plantini.*

- La Perrière, Guillaume de (1553). *La Morosophie de Guillaume de la Perriere Tolosain, Contenant Cent Emblemes moraux, illustres de Cent Tetrastiques Latins, reduitz en autant de Quatrains François*. A Lyon, Par Macé Bonhomme..
- Laplana Gil, E. (1998). «Noticias y documentos relativos a la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús de Huesca», *Voz y Letra*, IX/1
- L. E. S. O. (1986). (Grupo de la Universidad de Toulouse-Le Mirail). «Doscientas cincuenta notas para la mejor comprensión literal de la primera parte de El Criticón». *Criticón*, 33, 51-104.
- L. E. S. O. (1988). «Trescientas notas para una mejor comprensión literal del Criticón (segunda y tercera parte)», en *Criticón*, 43, 189-245.
- López Poza, Sagrario (2000). «Los libros de emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la inventio». *Emblemata Aurea. La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.). Madrid: Akal, 263-279.
- López Poza, Sagrario ((2001). «Gracián y la Emblemática», *Ínsula*, 655-656, 29-31.
- López Poza, Sagrario (en prensa). «El Criticón y la Tabula Cebetis». *Voz y Letra* (trabajo presentado en Nueva York en julio de 2001 en las sesiones del XIV Congreso de la AIH).
- Lorea, Antonio de (1674). *David pecador, enpresas (sic) morales, politico cristianas. Compuesta por el P. presentado F. Antonio de Lorea, Coronista General de la Orden de Predicadores. Dada a la estampa por el Lic. D. Bernardo de Lorea Amescua.. Dedicada a la Serenisima Señora Sor Ana Dorotea de Austria, religiosa en el Real Monasterio de Descalzas de Madrid*. En Madrid, por Francisco Sanz, en la Imprenta del Reyno. A costa de Gabreil de León.
- Mignault, Claude (1573). *Omnia Andreae Alciati u.c. Emblemata: Cum commentariis, quibus Emblematum omnium aperta origine, mens authoris explicatur, & et obscura omnia dubiaque illustrantur. Per Claudium Minoem, Diuionensem...* Paris, Apud Hieronymum de Marnef & Viduam Gulielmi Cauellat, (la primera versión, -Amberes, Plantín, 1574- fue luego ampliada en sucesivas versiones).
- Montenay, Georgette (o Montanea, Georgia) (1619). *Monumenta Emblematum Christianorum virtutum Politicarum, tum Oeconomicarum chrum centuria vna adumbrantia...* Ioannis-Caroli Vnckelii, Bibliop. Francofurt. ad Moenum.
- Neumeister, Sebastian. «Visualización verbal en El Discreto de Gracián», en I. Arellano et alii (eds.). *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993): GRISO-LEMSO, 355-368
- Núñez de cepeda, Francisco (1682). *Idea de el Buen pastor, copiada por los SS. Doctores representada en Empresas sacras, con avisos espirituales, políticos, y economicos para el Gobierno de un Principe Ecclesiastico. Dedicada al Eminen-tiss. Señor don Luis Cardenal Portocarrero... Por el Padre Francisco Nuñez de Cepeda de la Compañía de Jesus, natural de Toledo*. En Leon. A costa de Anisson, y Possuel.
- Pérez, Antonio (1625). *Retrato al vivo del natural de la Fortuna, Rhodanusia*.
- Porteman, Karel (1996). *Emblematic Exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630-1685). A Study of the Commemorative Manuscripts* (Royal Library, Brussels). Turnhout: Brepols.
- Rollenhagen, Gabriel (1611). *Nucleus Emblematum selectissimorum, quae itali vulgo Impresae vocant privata industria studio singulari, undique conquistis, non paucis venustis inventionibus auctus, additis carminibus illustratus A Gabriele Rollenhagio Magdeburgense. Coloniae E Museo coelatorio Crispani Passaei. Prostant Apud Ioannem Iansonium Bibliopolam Arnheimiensem*. (Arnhem).
- Ruscelli, Girolamo (1566). *Le Imprese illustri con esposizioni, et discorsi del Sor. Ieronimo Ruscelli...* In Venetia l'anno 1566. (Colophon) In Venetia, Appresso Francesco Rampazetto.
- Saavedra Fajardo, Diego (1642). *Idea de un Príncipe Político Christiano. Representada en cien empresas. Dedicada al Príncipe de las Españas Nuestro Señor por Don Diego de Saavedra Fajardo Cauallero del Orden de S. Iago, del Consejo de su Mag.d en el supremo de las Indias, i su Embajador Plenipotenciario en los Treze Cantones, en la Dieta Imperial de Ratisbona por el Circulo, i Casa de Borgona, i en el Congreso de Munster para la Paz General*. En Monaco A 1 de Marzo 1640. En Milan A 20 de Abril 1642 (segunda versión. La primera edición se hizo en Múnich en 1640).
- Sánchez de las Brozas, Francisco (1573). *Francisci Sanctii Brocensis In Inclita Salmaticensi Academia Rhetorica, Graecaeque linguae professoris, Comment. in And. Alciati Emblemata...* Lugduni, Apud Guliel. Rovillium.
- Selig, Karl Ludwig (1956). «Gracián and Alciato's Emblemata». *Comparative Literature*, 8, 1-II.

- Selig, Karl Ludwig (1990). «Alciato and Gracián», cap. VIII de sus *Studies on Alciato in Spain*. New York & London: Garland Publishing, 111-128.
- Selig, Karl Ludwig (1960). *The Library of Vincenzo Juan de Lastanosa, patron of Gracián*, Geneva: Droz.
- Soto, Hernando de (1599). *Emblemas Moralizadas, por Hernando de Sot, Contador y Veedor dela Casa de Castilla de su Magestad. Dirigidas a don Francisco Gomez de Sandoual, Duque de Lerma, Marqués de Denia*. Con Privilegio, En Madrid, Por los herederos de Iuan Iñiguez de Lequerica. En casa del Licenciado Varez de Castro.
- Tesauro, Emmanuele (1692). *Filosofía moral, derivada de la alta fuentes del grande Aristóteles Stagiritá. Escriviola en toscano el Conde Cavallero Gran Cruz D. Manuel Thesauro patricio turinense. Tradúcela en español D. Gómez de la Rocha y Figueroa, Madrid*, Por Juan García Infanzón, a costa de Florian Anisson.
- Vaenius, Otto (Otto van Veen) (1607). *Q. Horati Flacci [sic] Emblemata. Imaginibus in aes incisus notisque illustrata, Studio Othonis Vaeni Batavolugdunensis*. Antverpiae, Ex Officina Hieronymi Verdussen, Auctoris aere & cura. Otra edición, de Amberes, de 1612 une a los textos que ilustraban la imagen en la primera edición (tomados no sólo de Horacio, sino de autores clásicos latinos y a menudo de Epicteto) unos epigramas en diversas lenguas: español, italiano, francés y holandés. La versión más estimada en España fue la de Foppens que añadió comentarios y poemitas de diversa procedencia y editó la obra junto con una traducción del *Enchiridion* de Epicteto con un comentario anónimo. Esta versión de 1669 llevó por 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*. A partir de 1672, Foppens añade a este conjunto la versión española de la *Tabla de Cebes* de Ambrosio de Morales y da al conjunto el título de *Theatro Moral de la Vida Humana, en cien emblemas; con el Enchiridion de Epicteto, et., y la Tabla de Cebes, Philosopho Platonico*. [En las tablas aludo a la obra como *Emblemata Horatiana*, como en la anteportada de la edición de 1607].
- Vaenius, Otto (Otto van Veen) (1608). *Amorum Emblemata, figuris aeneis incisa Studio Othonis Vaeni Batavo-Lugdunensis. Antuerpiae. Venalia apud Auctorem*. (Colophon) Typis Henrici Swingenjii.
- Valeriano Bolzani, Giovanni Pierio (1625). *Ieroglifici overo commentarii delle occulte significazioni degl'Egittii, & altre Nationi*. In Venetia, Gio. Battista Combi.
- Zincgreff, Julius Wilhelm (1619). *Emblematvm Ethico-Politicorum centuria Iulii Guiljelmi Zincgreffii, Coelo Matth. Meriani. Prostat apud Johann. Theodor. de Bry, Heildelberg*.

LA EMBLEMA DEL TRAGELAFO
Y LA OLIVA DE PAMPLONA:
LA CORRUPCIÓN DE UN GÉNERO

Ana Martínez Pereira
Universidade do Porto

Presentamos hoy en este Congreso una obra inédita que conocemos por una copia manuscrita conservada en la BNM. Su autor, Francisco de Eguía y Beaumont, nos resulta conocido por algunas referencias editoriales, menos de las que podría sugerir su extensa producción manuscrita.

Una de estas obras que no llegó a la imprenta (muy a pesar del autor) es la que nos interesa recordar hoy; su título, extraño, *El Tragelafó y la oliva de Pamplona* (Eguía:1646), diálogo constituido por extensos discursos de los interlocutores, apenas interrumpidos por breves intervenciones de asentimiento o sorpresa.¹

El ejemplar custodiado en la BNM es un manuscrito original preparado para la imprenta, fechado y confirmado el tiempo de su redacción por el propio autor, en 1646.² Encontraremos otras referencias temporales en el cuerpo de la obra y algunos datos biográficos en los últimos capítulos, entre ellos la fecha de nacimiento de nuestro autor, en 1604.

Este texto, de contenido misceláneo y formas literarias también diversas, admite tantos análisis como temas están en

él planteados. A nosotros nos interesa resaltar su intensa relación con la embleática, que va mucho más allá de la influencia que ejerció el género en muchos de los escritores barrocos, aspecto ampliamente estudiado por John T. Cull para algunos de ellos.³

En él se propone un jeroglífico o emblema –de ambas formas lo denomina el autor– al que se adaptan varios episodios históricos narrados, aunque una sola será su explicación «literal» (de nuevo es el autor quien impone el término). Hay todo un trasfondo político de reivindicaciones de tierras y títulos de los Veaumont que es detallado en la *Dedicatoria* a don Pedro de Navarra y al que volverá varias veces a lo largo del texto. En el *Prólogo al Lector* que sigue a la *Dedicatoria* nos explica el contenido de la obra y las partes que la forman; a continuación, la *Tabla del Tragelafó y la oliva de Pamplona*.

La obra consta de 4 explicaciones repartidas en dos estancias:

¹ Este esquema dialógico en el que un largo discurso sustituye a la serie de preguntas y respuestas propias de los diálogos erasmistas del siglo XVI, tiene como modelo clásico a Cicerón (Gómez:201-207).

² El colofón, en f. 79v, dice: «Acauase este libro el 31 de Agosto de 1646».

³ En este mismo artículo se mencionan otros trabajos del mismo autor que relacionan la embleática con Calderón, Tirso de Molina, Mira de Amescua y Ruiz de Alarcón (Cull:587). Sobre Lope de Vega se pueden leer dos interesantes trabajos de Víctor Dixon (1981 y 1992). De carácter más general es el ya clásico trabajo de Peter M. Daly (1979).

Contiene la primera la descripción de Inglaterra, el Príncipe que recibió la Fe, el que introdujo la heregía, y pérdida (en lo espiritual) de aquel Reyno.

La segunda la fundación de Francia, deriuación de sus poblaciones, el Príncipe que recibió la Fe, cómo se dilató esta Monarchía apoyando la Religión, el Príncipe que la puso en punto de asolarse por oponerse con medios opuestos a los de Clodoueo, muerte infeliz de los Príncipes sus subcesores originada en sus facciones contra Religión.

La tercera la fundación de Nápoles, descripción de el Reyno y la Ciudad; el derecho que tienen los sumos Pontífices a la Ciudad de Nápoles, el que tienen allí los Reyes de España en virtud de su emvestidura; los Reyes que ha tenido desde el primero hasta Phelipe 4º nuestro señor.

La quarta que toca a la segunda estancia, declara quién sea el Thragelafo y la Verde Oliua que se deshoja a la vista deste monstro; con otras cosas que entretienen el gusto más acedo. (Eguía: f. III v).

Las tres primeras explicaciones del Emblema forman la 1ª estancia, cuya duración temporal en el diálogo es de una jornada. Llegada la noche los interlocutores se retiran y retoman su conversación al día siguiente para ofrecer finalmente la verdadera interpretación del emblema que da título al libro. Veremos más adelante con detalle la estructura de esta segunda estancia, que además de concluir el Emblema del Tragelafo nos detalla el contenido de otra obra emblemática del mismo autor y donde hallaremos, junto a un generoso número de emblemas sin cuerpo,⁴ apólogos, fábulas y algunas cuestiones pseudo-literarias que preocupaban a Francisco de Eguía.⁵

Antes de exponer el contenido de la obra, Eguía propone un primer jeroglífico que representa el propio libro que estamos a punto de comenzar. Sabemos que el carácter enigmático que poseía el

emblema en su origen se va difuminando con gran celeridad en un proceso de banalización que comienza en fechas muy tempranas (R. de la Flor 1995:40-46); los comentarios en prosa que se añadieron a la estructura tripartita del emblema (pictura, lema, epigrama) desvelaban cada vez en mayor número de páginas, todo el contenido semi-oculto en la pintura. Aun así siempre se presupone una formación visual y simbólica notable en el lector.⁶

Eguía parece desdeñar esta cultura previa en el lector cuando propone en el Prólogo un emblema que explicaría la 4ª parte de su obra, y lo introduce con estas palabras:

A ti que heres prudente te la ofrezco sin Emblema, a tu alvedrío, para que la enmiendes y corrijas; pero a las aves nocturnas que huyen de la luz de la razón y la equidad, se la presento con este hieroglífico:

Pinto un nido de Zigüañas cercado de hojas de Plátano, y a su vista una vanda de Morciégalos envelesados, y un Rayo de Sol que las despoja de su pluma, con esta letra:

No hay fuerzas contra el poder,
ni poder sin la Virtud
en que se a de merecer.

Refiere Eliano que las Cigüeñas aborrecen mucho a los Morciégalos, porque sólo con tocar sus hueuos los hazen estériles; y para remediar este daño rodean su nido con hojas de Plátano, porque [f. IV r] en llegando a ellas los Morciégalos quedan faltos de movimiento. El nido de este tratado donde se encierran los polluelos de una piadosa cigüeña, está calafeteada de las hojas del Plátano immortal de un santo insigne, porque a su vista se hazen inmóviles los morciégalos nocturnos; que el rayo de el Sol de una piedad en que se an formado, las desplumará de los vanos alientos con que suelen tempear agenos desvelos. (Eguía 1646: ff. IIIv-IVr)

Aunque dice tomar como fuente a Eliano copia las mismas palabras que em-

⁴ Son muchos los libros de emblemas que se editaron sin su correspondiente dibujo, y más aún las propuestas de emblemas sin cuerpo que aparecen dispersas en los textos del Siglo de Oro (muchos de ellos manuscritos). Algunos ejemplos (más que suficientes) en Infantes (1996).

⁵ La fuente de las numerosas fábulas que iluminan el discurso de los personajes es apuntada por el propio autor. Estas y otras cuestiones referentes al autor y su obra se verán más adelante, en su lugar correspondiente.

⁶ Creemos que el lector era capaz de entender el sentido de la imagen, aunque no reconociera sus referentes clásicos.

plea Plinio para explicar esta conducta de las cigüeñas.⁷

No conozco ningún emblemista que haya recogido esta imagen en la que se mezclan dos ideas: la fuerza invencible de Dios representado en el rayo de Sol, y la descripción de carácter naturalista del modo en el que las cigüeñas se defienden de los murciélagos, que en este caso es imagen de la piedad y amparo de San Fermín. La originalidad en los dibujos propuestos será una característica en toda la obra.

Comienza el texto, tras la Tabla, con una introducción en la que se nos presenta a los dos interlocutores: Arentino y Eduardo (Arión y Ticio en una primera redacción⁸). Arentino propone a su amigo un emblema sobre San Fermín:

Un animal te propongo de la grandeza de un ciervo; por armas en su cabeza, las puntas de sus sienes; de el mismo color y pelo, menos la barba que la pinto de cabra. A su vista una oliva hermosa cargada de ramos verdes, y secos por la parte que la mira, y casi desojada y perdida de el todo su velleza.

Eduardo, que era leído en todas letras humanas, declaró que el animal de esta Emblema es el Tragelafio. (Eguía 1646:f. 3r)

Eduardo describe el tragelafio y refiere las propiedades del ciervo y la cabra, tomando los datos de Plinio, Eduardo, Solino, Aristóteles, Eliano y Galeno. Plinio dedica al tragelafio una mínima parte

del cap. XXXIII, libro VIII:

De la misma especie [que el ciervo, del que trata en el capítulo anterior] ay otro animal, que solamente difiere en la barba, y en tener las espaldas más pelosas, al qual llaman Tragelafio, y no nace en otra parte, sino en las riberas del rio Tasis. [...] El Tragelafio es un animal tan raro y tan peregrino, que pocos escriuen del, porque en pocas partes se cria. Dizen ser de una naturaleza media entre ciervo y cabra, que resulta por generación delos dos; y assí es muy semejante al ciervo en el cuerpo y cuernos, y a la cabra en la barba y pelo. Deste escriuen Solino y Eduardo, lo mismo que nuestro autor, de quien parece auerlo tomado entrambos.⁹

Autores más cercanos a Eguía también recogieron estas vagas informaciones sobre el tragelafio. Piero Valeriano lo menciona en el capítulo dedicado a los ciervos, y Palmireno lo considera en su Vocabulario «vocablo fingido por cabrón y ciervo».¹⁰ No estaba en lo cierto.¹¹

Una de las propiedades de la cabra es la capacidad de secar los árboles con su aliento, y es por esto que en el emblema se pinta el olivo deshojado. También nos resulta nueva esta pintura, no sólo por la presencia de tan singular animal, sino por el modo de representar la mala influencia que es causa de la destrucción de los reinos.¹²

El recurso del tragelafio es un mero alarde erudito, otro más, de Francisco de

⁷ La edición consultada de la obra de Plinio y por la que citaré en adelante es la que vio la luz en dos volúmenes, publicados en 1624 y 1629: *Historia natural de Cayo Plinio Segundo. Traducida por el licenciado Gerónimo de Huerta, médico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición. Y ampliada por él mismo con escolios y anotaciones, en que aclara lo oscuro y dudoso, y añade lo no sabido hasta estos tiempos. Dedicada al Católico Rey de las Españas y Indias don Filipe III nuestro señor. Año 1624. Madrid, Luis Sánchez Impresor del Rey N.S.* (Son dos volúmenes, el segundo de ellos editado en 1629 por Iuan González). El comentario sobre las cigüeñas en Libro X, cap. XXXIII.

⁸ El autor decide cambiar los nombres de sus personajes pero no los corrige en todo el texto, por lo que aparecerán mezclados los cuatro nombres.

⁹ Plinio Lib. VIII, cap. XXXIII, p. 442. Solino (cap. XXX, f. 65r) resume estas informaciones: «Desta mesma especie casi son los animales que llaman Tragelaphos, mas no se veen sino en torno al rio Phasis. Difieren en que estos tienen pelosas las espaldas y las barbas como de cabrón.»

¹⁰ Piero Valeriano menciona al tragelafio en el libro VII, f. 56r. Lorenzo Palmireno, en el *Quinto Abecedario*, que trata de cuadrúpedos, leemos: «Tragelaphus, uocablo fingido es por cabrón y ciervo».

¹¹ El tragelafio es un animal real, que pertenece a la familia de los bóvidos, como la cabra, con quien tiene un parentesco más cercano que con el ciervo (el tragelafio pertenece a la subfamilia de los tragelafinos, y la cabra a la de los caprinos).

¹² Antonio de Lorea lo representa mediante dos basiliscos enfrentados que se envenenan uno a otro con su aliento venenoso (cf. Bernat Vistarini-Cull: n° 233).

Eguía, que dificulta más que clarifica la comprensión del ejemplo.¹³

Las tres primeras explicaciones que forman la 1ª estancia son la excusa para un prolijo relato histórico sobre los reinos de Inglaterra, Francia y Nápoles. En los tres casos la preocupación y las acusaciones de Eguía se centran en la irresponsabilidad de los gobernantes que, lejos de actuar con la cordura y rectitud a la que están obligados, tan solo atienden sus intereses personales, siendo causa de la perdición moral de sus reinos. Considera este un pecado imperdonable en un príncipe, supuestamente modelo de conducta para sus súbditos.¹⁴

No vamos a comentar el contenido de lo que podría considerarse un tratado histórico cuajado de opiniones y críticas a la política más actual que parece conocer bien, pero sí mencionaremos la aplicación del emblema a cada una de las historias.

En el primer caso el tragelafos es la reina Isabel de Inglaterra y la verde oliva la fe cristiana. Explica las similitudes entre Enrique VIII y el ciervo, y Ana Bolena y la cabra, de cuya unión nació el monstruoso tragelafos Isabel. Los herejes son las venenosas serpientes que el ciervo hace salir de sus cuevas con el resuello. Interpreta de manera literal las características físicas y de comportamiento del ciervo, aplicándolas a la actuación de Enrique, pero no hace una moralización del comportamiento del animal; es decir, no lo utiliza como símbolo, como sí hace con la cabra, imagen (jeroglífico lo llama él) de la lujuria. La cabra la describe siguiendo a Piero Valeriano. Dedicó muchas líneas a explicar la conducta de Dios al permitir que la herejía se instalase en Inglaterra, justificando lo que considera una decisión divina para castigar el orgullo de Enrique VIII.

También en el caso de Francia la ver-

de oliva es la fe, aunque al principio siempre se identifique la oliva con el reino cuando es fiel a la fe católica (lo mismo vimos con Inglaterra). Francisco I es ciervo, cabra y tragelafos, aunque luego dice que de su unión con el turco nació el tragelafos, que es la herejía.

La aplicación del emblema a la historia del reino de Nápoles resulta aún más forzada que en los casos anteriores. El tragelafos es Rogerio, primer rey de Nápoles, que antes de que el Papa Inocencio II le diera ese título, lo atacó indiscriminadamente hasta conseguirlo. Más que explicar el emblema, continúa con su aportación de datos históricos sobre la concesión de este feudo pontificio. Son varios los tragelafos que han atacado Nápoles a lo largo de su historia, algunos de ellos los propios pontífices, de los que antes ha dicho que son siempre verde oliva por lo que tienen de divino, pero en su parte humana pueden ser deshojados y verse atacados por el tragelafos. Termina anunciando la interpretación literal del emblema, que es la que se refiere al santo navarro.

Separa la historia de San Fermín, motivo de la segunda estancia, utilizando el recurso del fin de la jornada, que los obliga a citarse para el día siguiente. De este modo se acentúa la importancia de lo que se va a narrar a continuación, separándolo física y temporalmente del resto de las historias. Esta segunda estancia consta de 9 capítulos, demasiados si tenemos en cuenta que el emblema queda resuelto en el primero de ellos.

Antes de completar esta explicación Arentino menciona una obra de don Francisco titulada *Emblemas de San Fermín*, obra que conoce a la perfección y de cuya tabla comentada conserva una copia que siempre lleva consigo. Así hablan entrambos de esta obra:

¹³ Girolamo Ruscelli considera inadecuado el uso de animales extraños en las empresas y emblemas, ya que de este modo se veía limitada su capacidad didáctica universal (Ruscelli:4). De la misma opinión es Juan de Horozco y Covarruvias (Lib. I, p. 47). Ambas referencias en José Julio García Arranz, (1996:43).

¹⁴ Es esta una de las ideas más repetidas en los libros de educación de príncipes, tanto en aquellos que escogieron el género emblemático para la transmisión de sus enseñanzas, como en los numerosos tratados que proponen una imagen del perfecto gobernante cristiano. Ver las características generales de este tipo de obras en M^a Angeles Galino Carrillo.

Pues yo tengo noticia, respondió Tycio, que don Francisco, a quien vos citastes, tiene compuesta su historia con título de Emblemas de San Fermín, y e oydo a personas de gran crédito que es dulce, varia y elegante, y su ymbención estrahordinaria, y que con arte tal no se a escrito hasta aora de ningún santo. Es muy grande, amigo mío —replicó Arión—, y no quiero ofenderle en alabarle, porque soy tan él que me agraviara a mí mismo en su lisonja; y diré sólo de el estilo que observa en sus Emblemas, las quales se contienen en cuatro estancias.

En la primera se refiere a canto llano la historia de su vida, muerte y milagros, con varias objeciones que se satisfacen y otras curiosas particularidades que exprimen licorosas, notables excelencias de Pamplona. En las tres estancias que siguen a la primera hacen asiento las Emblemas; cada una lleva tres explicaciones: la primera se ajusta a los hechos de los Reyes y Príncipes de Israel y Judá; la segunda a los de los Príncipes Griegos y Romanos; la tercera al misterio de San Fermín, con la propiedad y naturaleza de las plantas, aves, pezes, y animales que comprehenden las Emblemas con las fábulas o historias de su naturaleza.

La segunda estancia de las Emblemas contiene el mismo estilo, menos en la segunda explicación de cada una, que yncluye los hechos de los Reyes y Príncipes de Navarra. Y en la tercera estancia la explicación segunda, que toca en humanidad, se aplican los hechos de los Reyes y Príncipes de Castilla.

[...] El estilo es raro, dijo Tycio, y grande la obra por peregrina, y superior el trabajo (cuanto gustoso para el que le viere) de entretejer tanta variedad de historia a propósito de las figuras que contiene cada Emblema. Essa es

la gracia, replicó Arión, que referir los sucesos no es difícil, pero traerlos a la explicación de la emblema que se dispone a los misterios de el santo, y hazer que se ajuste con sus revozasdas líneas tan adequadamente que parezca que se formó el hieroglífico para cada una de las tres explicaciones, con tanta sustancia de humanas letras y divinas, es lo que a mí me causa admiración. (Eguía 1646: ff. 42r-v)

Sólo tras la mención de esta obra puede concluirse el emblema, ya que en esta cuarta y «literal» explicación Fermín es la verde oliva y las hojas verdes, hermosas, son los emblemas de Francisco de Eguía; pero Arión pinta este emblema seco porque el libro de Francisco está retenido en algún tribunal y no se le da salida para que se imprima; este censor es el tragelafó que seca los frutos y hojas de la oliva al mantener la obra en el silencio.

Este libro —me refiero al *Tragelafó y la oliva de Pamplona*— debería terminar con esta cuarta y definitiva explicación del emblema, pero es ahora cuando parece comenzar para el autor quien, una vez convocado por sus personajes se erige en protagonista absoluto, y convierte la obra en una reclamación y una reelaboración de una obra anterior suya, al parecer olvidada sobre la mesa del censor que debía emitir la aprobación.¹⁵ Tras

¹⁵ Era este uno de los requisitos legales imprescindibles (no siempre respetado) para imprimir una obra. En este largo lamento de Francisco de Eguía se hace patente la lentitud con la que a veces se llevaban a cabo estos trámites, aunque nos parece que este caso es excepcional. El autor no se queja de un juicio desfavorable sino que denuncia la práctica desaparición de su obra en el Consejo de la Inquisición; escuchemos al propio Eguía: «Pues si en la historia que vos decís, dijo Tycio, están por hojas velladas de el árbol vello de Fermín, las excelencias que contiene, ¿por qué en vuestra Emblema le estays pintando deshojado y seco? Porque está, respondió Arión, a vista de el Thragelafó que le lame. Aveys de saver que Don Francisco dedica sus Emblemas a la nobilísima Ciudad de Pamplona como a Madre de el Santo por quien se hicieron, y después de auer pasado por el cristal de las censuras de hombres muy doctos y noticiosos en todo género de historia, y aviéndole aprouado, se las presentó para que dispuessera de el libro (que es de ciento y más pliegos, con 39 hieroglíficos y 117 explicaciones). Decretó la Ciudad con común acuerdo en su consulta, se ymprimiesse, y a ynstancia de don Francisco que lo suplicó, se remitió, y no save él mismo a quién. Esso es bueno, replicó Tycio. Y lo [f. 43r] fuera, a ser cassó de Inquisición.

Mas ya vuestra Emblema entiendo: que esta oliva hermosa, formada en el desvelo de su autor, se ve royda de el sugeto a quien se entregó, haciendo oficio de cabra pues esteriliza su fruto en el silencio. Cómo la deve de deshojar, respondió Arión, en las huellas de un cauteloso artificio. Qué repelones, replicó Tycio, ¿qué dolerá a gusto de él que le sentencia a prisión estrecha y dilatada? Que ocultar el sugeto a quien se entrega la censura es agravio de el autor que consagra este árbol, no lisonja de las excelencias de el santo por cuyos devotos se aplica. Disimularse assimismo el censor no arguye salud en la yntención, ni recta yntegridad que justifique; ni el católico huye el argumento público, ni el hereje deja de abraçar el secreto. Si la proposición es sana no se disfraçará el que la derrama por constante; si sospechosa, en las tinieblas se envuelve y cubre en ellas la luz, por el error con que la quiere apagar. El que públicamente me amenaza de muerte tiene más de amigo que enemigo, pues me previene el reparo. La herida secreta es mortal, porque se recibe yndefensa. El mal grave no es el que más aqueja, sino el que no se manifiesta, aunque ynferios o lisonjero.

Téngale quien le tubiere, que él haze oficio de Thragelafó. ¿Y no ay otro traslado de este libro? Sí, respondió Arión, que sólo el vorrador se entregó como en profecía de lo que passa. ¿Tenéysle, dijo Tycio, acaso? No, replicó Arión. Pero tengo las hojas de su fruto en una tabla copiosa.». (Eguía 1646: ff. 42v-43r).

explicar el emblema nos informa del proyecto de su obra, y entre queja y queja —siempre indirecta por medio de los interlocutores de su «diálogo»— nos hace un pormenorizado esquema-resumen de sus *Emblemas de San Fermín*.

La obra, «de ciento y más pliegos» incluye 38 emblemas sobre la vida de San Fermín, y se divide en tres estancias. La primera estancia, en dos noches, contiene 10 emblemas; la segunda estancia, que corresponde a la 3ª noche, también tiene 10 emblemas; en la 4ª noche de la tercera estancia son 16 los emblemas. Completamos los 38 jeroglíficos con los que abren la *Dedicatoria* a la ciudad de Pamplona y el *Prólogo*.

En este resumen del libro son sólo cuatro los emblemas de los que Arión recuerda la pintura. En el primero, abriendo la dedicatoria:

Pintase un cuerpo de tres rostros con esta letra:

Soy cuerpo de tres cabezas,
y aunque son cabezas tres,
vna sola afirma que es
quien dedica mis grandezas.
(Eguía 1646: ff. 43r-43v)

La imagen la puede haber tomado de la historia de los Geriones,¹⁶ tema al que recurrirá de nuevo en el emblema con el que cierra la obra, y en este caso el dibujo representa el reino de Navarra.

También nos resulta conocida la pintura escogida para el emblema-prólogo, que con pequeñas variaciones aparece en Baños de Velasco.¹⁷

Pintase un jardín ameno, cargado de variedad de flores olorosas. A la puerta un seraphin con una espada desnuda ympidiendo la entrada a un enmascarado al tiempo que le

franquea a una hermosa y vella dama. La letra dice:

Ni para todos el passo,
ni con todos yndeciso,
que para entralle es preciso
llegar con prudente passo.
(Eguía 1646: f. 43 v)

Es una acertada y precisa manera de presentarnos su libro e invitarnos a su lectura.

El primer emblema sobre San Fermín viene acompañado de las tres explicaciones que anunciaba en la Tabla:

Pintase una nave vomitada de el mar, en sus arenas. De ella sale un marinero vuscando Puerto entre unos fragosos riscos, y en sus valles alla un apacible sitio donde siembra una esmeralda con Ymperial Diadema, despidiendo su esplendor unas hermosas líneas que hermo-sean lo confusso de unos despoblados donde están los vestigios de sus ruynas, con esta letra:

Sin ser vine al ser que tengo;
tengo el ser en ser, y soy
el ser de el ser con que oy
Madre de el ser a ser vengo.
(Eguía 1646: f. 46v)

El dibujo resulta confuso, ya que exige del personaje central varias acciones en diferentes lugares, y no es muy clarificador el epigrama que lo acompaña, imitación de un estilo conceptista cancioneril muy usado (y abusado) en el siglo XVI.

La primera explicación se ajusta a la historia de la elevación del Tabernáculo en el Monte Santo por Moisés; la segunda explicación se aplica a la fundación de Roma, y la tercera a la primera población de España: Pamplona (la esmeralda del emblema es uno de los motivos que ilustran el escudo de Navarra).

¹⁶ Los tres hijos de Gerión fueron invencibles mientras permanecieron unidos. Sus tierras estaban situadas en algún lugar de la geografía española, cuya riqueza atrajo al propio Hércules. Este trató de robar su ganado y sólo lo consiguió tras sembrar la discordia entre ellos. Alciato, en su emblema XL, dibuja a los Geriones como un solo cuerpo de tres cabezas, tres pares de brazos y tres pares de piernas, como símbolo de la concordia invencible (Alciato 1985:75-76). Los tres rostros también representan a Hécate, diosa que presidía el nacimiento, la vida y la muerte. En el caso del libro de Eguía el dibujo lo toma de la historia de los Geriones (tal vez directamente de Alciato), pero su significado hay que buscarlo en el misterio de la Trinidad.

¹⁷ Baños de Velasco, Juan. *Lucio Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*, Madrid, Mateo de Espinosa y Arteaga, 1670, emblema n° 74, pp. 74-76. Ver Bernat Vistarini-Cull, n° 898.

La cuarta emblema de la que conocemos su pintura es la que cierra la obra:

Píntase un cuerpo con una caveza de tres rostros; por corona tres cruces; y en los pies un globo con los siete planetas. Tiene letra y no me acuerdo de ella. (Eguía 1646: f. 58r)

La 1ª explicación contiene tres excelencias de María significadas en los tres rostros [...]. Contiene la 2ª explicación los Geriones de España, motivo que se tomó a la fábula de fingir que Gerión tenía tres cavezas.¹⁸ [...] La 3ª explicación contiene los tres senadores de Pamplona que recibieron la Fe y son santos canonizados».¹⁹

Aunque no describe la imagen del resto de los emblemas, en algunos casos alude a sus componentes principales. En el emblema 8 de la tercera noche (f. 53r-v) sabemos qué representan, o a quién, cada uno de los elementos fundamentales que lo forman: cisne, palomas y naves. En la cuarta noche, última parte de la obra, aumentan las referencias a elementos de los emblemas: en el 2º aparecen un león, una paloma y un Ibis; en el 3º la estrella de los Reyes Magos; en el 4º las calaveras y un monstruo. No sabemos cómo se combinaban estos objetos ni cuál era su función dentro del emblema, ya que tampoco disponemos de la interpretación textual (no olvidemos que estamos hablando

del índice de una obra desconocida).

En esta obra sobre San Fermín se percibe una mayor presencia de la mitología que en el texto que le sirve de marco, presencia que va aumentando a lo largo de las diferentes historias que la completan.

Es importante resaltar la parte final con la que termina cada emblema, después de sus tres explicaciones. En ella se trata de uno o varios animales, sus características y propiedades, y la enseñanza moral que puede extraerse de su conducta. Constituye todo el conjunto un tratado animalístico al estilo del de Marcuello y muy similar a la obra de Ferrer de Valdecebro.²⁰ Entre los animales que analiza encontramos al gallo, el pavón, el carnero, el tigre, el camaleón, el águila, el centauro, el lobo, la ballena, el cisne, la raposa, el ave Fénix, el perro, el avestruz, el elefante, el león marino, el milano, el delfín.²¹

En el Índice no indica las fuentes, pero no deben variar mucho de las utilizadas en el *Tragelafó*, por lo que suponemos que las informaciones de los animales las habrá tomado de Eliano y Plinio, fundamentalmente, y del género de la fábula.²²

En el siguiente capítulo, tras un larguísimo elogio de la obra y del ingenio de su autor, Eduardo se lamenta de que la ciudad no pague los costes de la im-

¹⁸ Narra la batalla que tuvo Gerión contra Osiris y cómo este es asesinado por Typhon, a sueldo de los Geriones. Llega a España Hércules para luchar contra los Geriones, a quienes logra vencer cuando la discordia surge entre ellos.

¹⁹ Se refiere a la conversión al catolicismo de los senadores romanos Firmo, Fausto y Fortunato. (Eguía 1646: ff. 58 r - 58 v)

²⁰ Francisco Marcuello (1617) recupera las fuentes clásicas para apoyar sus ideas sobre el comportamiento animal. Entre sus fuentes reconoce a San Isidoro, Eliano, Aristóteles, Plinio, Valeriano, Tirio, Solino, Ovidio, Anglico, Lucano, Marcial, Plutarco, haliabas, Aulo Gelio, Luis de Granada, Horapolo, Amiano Marcelino, Virgilio. Andrés Ferrer de Valdecebro es autor de dos obras de historia natural que suelen incluirse en la nómina de libros de emblemas, por el grabado que inicia cada capítulo (Ferrer de Valdecebro 1670 y 1680).

²¹ Este interés por el mundo animal se extiende a toda la naturaleza, mezclando siempre los datos científicos con las creencias populares y la mitología. Cuando habla de los elefantes nos dice que «pelean con los dragones y es vencido el vencedor», explicación que encontramos en Plinio, Lib. VIII, cap. XI, p. 360: «Pero la India los cría grandísimos, y dragones que pelean con los elefantes con perpetua discordia, y son tan grandes que fácilmente los ciñen y rodean, apretándolos con nudosas bueltas. Pero en esta pelea el uno y el otro muere, porque cayendo el elefante vencido, coge debaxo al dragón que le tiene rodeado, y así le quebranta y mata con su peso.» Nos habla también en el emblema 11 de la tercera estancia (f. 57 r) de unas islas en las que viven los hombres más de lo que desean.

²² Sobre el empleo de la fábula en los libros de emblemas ver Morales Folguera (1994:279-303).

presión de esta singular alabanza a San Fermín, pero Arentino corrige a su amigo y le aclara que la ciudad ya ha aprobado la impresión pero el problema es que el juez al que se ha remitido la obra no responde y no presenta su censura, por lo que está retenida en un despacho sin posibilidad de avanzar en el proceso legal que permita su edición. Arión explica a su amigo el problema mediante unas fábulas; así vemos completado el muestrario genérico que de algún modo tiene relación con la emblemática, y más con la de asunto animalístico.

El profesor José Julio García Arranz, en su tesis sobre *Ornitología Emblemática*, hace un detallado análisis de todas las posibles fuentes, literarias y gráficas, de las que se alimenta la emblemática animalística, y realmente este libro es un buen reflejo de esa variedad (García Arranz 1996:71-125).²³

Todas las fábulas proceden de Esopo, y él mismo anota al margen el libro y la fábula a la que se refiere.²⁴ Resume la fábula en unas pocas líneas y luego la relaciona con el caso de su libro deteniendo, enlazando una fábula con otra mediante la conclusión de la antecedente.

Son cinco fábulas, espigadas en este capítulo tercero de la tercera estancia (ff. 59r - 61r):

- la primera (Esopo, lib. 4, fáb. 3), es la del pavón que se queja por no haber recibido una voz tan bella como la del ruiseñor, y Juno le dice que a cada ave se le ha concedido un valor y el suyo ha sido el de la belleza de los colores, por lo que es de necio pretender otra virtud que la que le han concedido.

- La segunda (Esopo, lib. 3, fáb. 5), es

la del alcón que promete a un ruiseñor no maltratar a sus polluelos a cambio de que le deleite con su canto. El ruiseñor canta, aunque no con la calidad que suele; el alcón le acusa de haber cantado mal y devora a sus polluelos.

- La tercera (Esopo, lib. 3, fáb. 7), la del ciervo orgulloso de su cornamenta pero quejoso de sus delgadas piernas, que al final es atrapado por enredarse sus cuernos en unas matas.

- La cuarta (Esopo, lib. 1, fáb. 1), la del gallo y la piedra preciosa.

- La quinta (Esopo, fáb. 14), la del lobo que enseña a cazar a un raposillo.

En todas ellas la conclusión es que el censor debe saber estimar lo más valioso y desechar lo vano y pernicioso (calidad que no posee el censor de sus *Emblemas*).

El título del capítulo 4º (ff. 61r-64r) es muy claro al respecto: «Calidades de Aves y animales aplicadas al natural de los Thragelafos que deshojan las verdes olivas de vigilantes escritores». Después de ejemplificar su caso con las fábulas, retoma el asunto del tragelafos para no perder del todo la referencia y motivo de la obra, aunque ya no tiene ningún sentido (si es que alguna vez lo tuvo). Al final del capítulo acusa al censor de potencial plagiador.

El capítulo 5º (64r-68r) nos relata las objeciones que han hecho a sus *Emblemas*, y la respuesta que da Eduardo a esas críticas. A Arión le extraña, como a nosotros, que una obra que no ha visto la luz impresa ni ha circulado manuscrita, ya tenga detractores e incluso críticas, pero no falta una explicación: el censurante ha leído la tabla de las *Emblemas de San Fermín*, y ha notado algunas afirma-

²³ Del mismo autor destacamos dos trabajos: «Los bestiarios medievales como fuente de emblemas animalísticos europeos de los siglos XVI y XVII», (García Arranz 1993) y «Las enciclopedias animalísticas de los siglos XVI y XVII y los emblemas: un ejemplo de simbiosis». Esta interpretación de la naturaleza a través del emblema ha sido analizada por Fernando R. de la Flor, «*Mundus est fabula*. La lectura de la naturaleza como documento político-moral en la literatura simbólica» (R. de la Flor 1999:59-83).

²⁴ La primera edición española de las *Fábulas* de Esopo vio la luz en 1489 en el taller zaragozano de Juan Hurus, obra plagada de ilustraciones copiadas de la edición de Augsburgo de 1486. No hemos podido encontrar la edición que manejó Francisco de Eguía para establecer sus citas: son muchas las ediciones de la *Vida y las Fábulas* de Esopo que, por esas fechas, estaban a disposición de cualquier lector.

ciones dudosas que considera habría que averiguar y cerciorarse antes de hacerlas públicas. Eduardo enumera 18 alegaciones planteadas por el crítico lector (ff. 64v-65r) y asegura que si hubiera leído el libro completo hallaría la explicación y satisfacción de todas ellas. Antes de pasar él mismo a esa defensa de las teorías de Francisco de Eguía, hace un alarde de conocimiento de las fuentes historiográficas clásicas y bíblicas, para todo tipo de materias.

Entre todas estas fuentes que menciona (suponemos que muchas de ellas consultadas indirectamente a través de compendios)²⁵ no encontramos ni una sola alusión a los muchos libros de emblemas animalísticos que recuperando la herencia medieval de los bestiarios, se sirvieron del mundo natural para extraer conclusiones morales de su comportamiento: Camerarius, Hermann Heinrich, Conrad Gesner, Francisco Marcuello... Tampoco vemos repertorios simbólicos como el de Pierio Valeriano, Nicolas Caussin o Cesare Ripa. Queda patente la preferencia de Eguía hacia los tratados zoológicos y naturales de la antigüedad: Aristóteles, Plinio, Eliano y Solino principalmente. Reconoce también fuentes medievales: Isidoro, Alberto Magno, y recurre a la mitología clásica y la exégesis cristiana en numerosas ocasiones.²⁶ No menciona a Esopo ni otros fabulistas pero sin embargo vemos cómo su obra aparece explícitamente en el relato.

El valor de la *autoritas* lo expresa al finalizar su lista de fuentes: «¿Y qué testimonios dieron para ser creydos en lo que escriuen? La autoridad propia de estos autores (respondió Eduardo) es su fe más legal». (Eguía 1646: f. 65 v)

Al final también aplica a este censor imprudente las calidades del Tragelafo, ya que sus críticas sin fundamento roen la oliva de San Fermín, «desanimando a

los devotos en la frialdad de sus ympugnaciones sin alma». (Eguía 1646: f. 68r)

En el capítulo 6 (ff. 68r-71r) continúa respondiendo a las críticas que ha recibido su obra, aunque en esta ocasión se centra en las críticas hacia su persona: cómo siendo hombre tan callado puede escribir obras tan abundantes y verbosas; cómo obra tan compleja y extensa se ha podido terminar en tan breve tiempo, etc. Responden diciendo que el hablar demasiado es propio de gente ociosa y de conversación graciosa de poca sustancia. Y vuelven a ejemplificar con fábulas:

La primera que proponen es de San Cirilo, presente en sus *Apólogos Morales*, libro 2, cap. 16, para demostrar la facundia de los habladores y la humildad de los que hablan poco. Es la fábula de la rana y la anguila (f. 69v).

Una segunda sobre los que tratan de amedrentar a los discretos con sus huecas voces, también de San Cirilo, libro 1, cap. 16. Los protagonistas son un asno y un león que se ven amenazados por una manada de lobos; el asno trata de ahuyentarlos con su voz pero los lobos ni se mueven, conociendo la poca importancia de su amenazante enemigo. Sólo huyen cuando aparece el león, «el lobo es astuto y sagaz, y por esto se rie de clamores y sólo teme la virtud. El philósopho erudito no se espanta de el trueno, el rayo es el que le pone en cuidado; porque la voz qué es, sino un sonido que sale de un pecho vacío y de una voca ynachada y llena de ayre?». (Eguía 1646: f. 70r)

Tercera fábula de San Cirilo, libro 2, cap. 23. La zarza y la higuera: mejor es dar frutos sin flores, que florecer privada de frutos. Las flores sin frutos de la zarza son apariencias vanas que no corresponden a las esperanzas que dan. En todas las cosas lo que se ve es accidente, y la sustancia está oculta a los sentidos (f. 70r-v).

²⁵ Del uso generoso que los escritores áureos hacían de estas obras nos hablan en sendos artículos los profesores Infantes (1988 y 1992) y López Poza (1990).

²⁶ La referencia completa de todas estas obras puede consultarse en García Arranz, (1996:670-694).

Dice que no sólo este autor razona sobre la prudencia y sabiduría de los que hablan poco, sino que también los filósofos de mayor nombre enseñaron esto mismo. Pone como ejemplo a Arístóteles, de quien cuenta Valerio Máximo en el lib. 7, cap. 2, que hablaba muy poco (f. 70v). Plutarco resalta la elocuencia de Demóstenes, pero su oratoria estaba basada en el estudio y no en la improvisación (ff. 70v-71r). Menciona a Job, Jeremías, Isaías y Salomón como autores también de sentencias contra los habladores vanos (f. 71r).

Al final de este capítulo confiesa haber trabajado durante catorce años en las *Emblemas de San Fermín*, «mas que dijieran si supieran que con las *Emblemas de San Fermín* tiene puestos en forma doce cuerpos de libros de asuntos diferentes, con cuatro comedias en edad de 42 años, que tantos tiene él de 46 que esto se refiere, aviendo servido tres a su Magestad en los Reynos de Nápoles y Sicilia y quatro campañas de capitán vivo en Francia, la provincia y alçamiento de Cataluña». (Eguía 1646: f. 71r)

Aporta algunos datos biográficos y, lo que nos resulta más interesante, el título y asunto de esos 12 cuerpos de libros, todos listos para ir a la imprenta y hoy en su mayoría desconocidos. Además de este manuscrito del *Tragelafo* se conserva, también manuscrito la *Estrella cautiva o historia de la Ciudad de Estella. Año 1644. Diálogo en el qual hablan Don Prudencio Philosopho, y Don Silvio profesor de letras humanas* (copia en la Academia de la Historia, en Madrid, signatura: 9-5039); y la única obra que, al parecer, salió de una prensa, los *Varios discursos sobre la Reducción de Nápoles* [Mantua Carpetana, s.i., 1649], de un estilo similar a esta que hemos recuperado en estas páginas en cuanto al modo de referir la historia, remontándose siempre al origen y fundación de la ciudad en la que

suceden los hechos narrados. Al final ofrece también una lista de sus obras.

Esta laboriosidad de Francisco de Eguía es nuevo motivo de alabanza por parte de Eduardo y Arentino, y este último no desaprovecha la oportunidad de añadir otras cuatro fábulas de Esopo y Remicio²⁷ sobre el tema de la ociosidad y contra los censores que tratan de aprovecharse del trabajo ajeno. A todos ellos los compara con el tragelafo.

Termina el libro con una oración a San Fermín en la que se vuelve a pedir su intercesión para que la obra escrita en su honor vea por fin la luz en letras de molde.

También yo concluyo este discurso volviendo al título que lo iniciaba, donde se habla de la corrupción del género emblemático. ¿En qué reside esta corrupción? Tras una primera lectura, pesada y poco gratificante, vemos que la obra es una mezcla de estilos y géneros diversos representados cada uno de ellos en su peor forma.

Si lo consideramos un libro de emblemas (dos, en realidad) el fracaso es estrepitoso, a lo cual no es ajena la confusión del autor, que rechaza el didactismo y ejemplaridad del emblema tratándolo como una adivinanza; anula toda la fuerza expresiva de la imagen, y su moralización la aplica a un episodio demasiado particular. Estos sucesos que sirven de excusa al emblema son los que soportan toda la farragosidad de Francisco de Eguía, ocultando el emblema tras las primeras líneas: sólo al final de cada relato histórico recupera la imagen propuesta al comienzo para establecer la comparación, pero la conexión es mínima y su interpretación forzada.

En posteriores lecturas esta sensación de banalización se acentúa; sus emblemas no enseñan, no sugieren, no incitan el pensamiento simbólico, carecen de misterio, y su enigmático significado se

²⁷ Remicio es autor de una traducción parcial de la obra de Esopo, por lo que el dato nos informa de la doble versión que manejaba Eguía de las *Fábulas* del autor griego.

ha convertido en juego de adivinación en el que ni siquiera participa el lector.

Nos recordaba Brusatin, refiriéndose al siglo XVII, que «en ninguna otra época el deseo visual ha estado tan cerca de la turbulencia de las palabras y las palabras no han estado nunca tan formadas por los relieves de las figuras. Las metáforas eran agradables catástrofes de palabras e imágenes, que ampliaban los horizontes de ambas». (Brusatin:19) Este fue sin duda el aire cultural que respiró Francisco de Eguía pero en su caso la turbulencia de las palabras se impuso a la agradable metáfora hasta ahogarla.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, A. *Emblemas*, Madrid: Akal, 1985 (ed. Santiago Sebastián).
- Baños de Velasco, Juan. *Lucio Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*, Madrid, Mateo de Espinosa y Arteaga, 1670.
- Bernat Vistarini, A. y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid: Akal, 1999.
- Cull, John T., «La presencia de la emblemática en algunas comedias del Siglo de Oro», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, (ed. Víctor Mínguez), Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2000, vol. II, pp. 587-602.
- Daly, Peter M. *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, 1979.
- Dixon, Víctor. «Beatus nemo; El villano en su rincón, las poliantas y la literatura de emblemas», en *Cuadernos de Filología*, (1981), vol. III, nº 1-2, pp. 279-300.
- Dixon, Víctor. «The *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias and the plays of Lope de Vega», en *Emblematica*, (1992), vol. 6, nº 1, pp. 83-101.
- Eguía y Beaumont, Francisco (1644) *Estrella cautiva o historia de la Ciudad de Estella. Año 1644. Diálogo en el qual hablan Don Prudencio Philosopho, y Don Silvio profesor de letras humanas*. Ms. De la Academia de la Historia, en Madrid, signatura: 9-5039.
- Eguía y Beaumont, Francisco (1646). *El Tiagelafyo y la oliua de Pamplona. Compuesta en Breue dialogo entre Eduardo y Arentino [tachado: Tricio y Arion]. Por Don Francisco de Eguía y Beaumont. Notese al Ympresor que Arentino se a de poner por Arion y por Tricio, Eduardo*. BNM: ms. 2615. 4º, VIII ff. + 79 ff.
- Eguía y Beaumont, Francisco (1649). *Varios discursos sobre la Reducción de Nápoles* Mantua Carpetana, s. i.
- Ferrer de Valdecebro, Andrés (1670). *Gobierno general, moral y político, hallado en las aves más generosas y nobles, sacado de sus naturales virtudes y propiedades*, Madrid: Melchor Alegre.
- Ferrer de Valdecebro, Andrés (1680). *Gobierno general, moral y político, hallado en las fieras y animales sylvestres, sacado de sus naturales propiedades y virtudes*, Madrid: Antonio de Zafra.
- Galino Carrillo, Mª Ángeles. *Los tratados de educación de príncipes, siglos XVI y XVII*, Madrid: CSIC, 1948
- García Arranz, José Julio. «Las enciclopedias animalísticas de los siglos XVI y XVII y los emblemas: un ejemplo de simbiosis»
- García Arranz, José Julio (1993). «Los bestiarios medievales como fuente de emblemas animalísticos europeos de los siglos XVI y XVII», en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- García Arranz, José Julio (1996). *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Gómez, Jesús. *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra, 1988.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas morales*, Segovia: Juan de la Cuesta, 1589.
- Infantes, Víctor. *En el Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea*, Potomac, Scripta Humanistica, 1992.
- Infantes, Víctor. «De *Officinas* y *Polyantheas*: Los diccionarios secretos del Siglo de Oro», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, 1988, pp. 243 - 257.
- Infantes, Víctor. «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», en *Literatura Emblemática Hispánica. I Simposio Internacional*, A Coruña: Universidade da Coruña, 1996, pp. 93-109.

- López Poza, Sagrario, «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», en *Crítica*, n. 49, 1990, pp. 61-76.
- Lorea, Antonio de. *David pecador. Empresas morales, político cristianas*, Madrid: Francisco Sanz, 1674.
- Manlio Brusatin, *Historia de las imágenes*, Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.
- Marcuello, Francisco. *Primera parte de la Historia natural y moral de las aves*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1617.
- Morales Folguera, José Miguel. «La fábula clásica como fuente de inspiración para la emblemática», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 279-303.
- Palmireno, Lorenzo. *Vocabulario del Humanista, compuesto por Lorenço Palmireno, donde se trata de aues, peces, quadrúpedos, con sus vocablos de caçar y pescar, yervas, metales, monedas, piedras preciosas, gomas, drogas, olores y otras cosas que el estudioso en letras humanas ha menester*, Valentiae: Pedro Huete, 1569.
- Plinio. *Historia natural de Cayo Plinio Segundo. Traducida por el licenciado Gerónimo de Huerta, médico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición. Y ampliada por él mismo con escolios y anotaciones, en que aclara lo oscuro y dudoso, y añade lo no sabido hasta estos tiempos. Dedicada al Católico Rey de las Españas y Indias don Felipe III nuestro señor. Año 1624*. Madrid, Luis Sánchez Impresor del Rey N.S. (Son dos volúmenes, el segundo de ellos editado en 1629 por Iuan González).
- R. de la Flor, Fernando (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza Editorial.
- R. de la Flor, Fernando (1999). «*Mundus est fabula*. La lectura de la naturaleza como documento político-moral en la literatura simbólica», en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 59-83.
- Ruscelli, Girolamo. *Le imprese illustri*, Venetia: Francesco de Franceschi, 1584.
- Solino. *De las cosas maravillosas del mundo. Traducido por Christoual de las Casas*, Sevilla: Alonso Escriuano, 1573.
- Valeriano, Piero. *Hieroglyphica, Sive de Sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarij Ioannis Pieri Valeriani Bolzanij Bellunensis*, Basileae: Thomam Guarinum, 1575.

RETÓRICA Y MEMORIA ARTIFICIAL: DE LA ANTIGÜEDAD AL RENACIMIENTO¹

Luis Merino
Universidad de Extremadura

LA MEMORIA EN LA RETÓRICA ANTIGUA

En la antigüedad grecolatina la memoria es una de las prendas más preciadas de los oradores. Fundamentalmente por dos razones; primero, porque la memoria permite pronunciar el discurso de forma natural, sin el tedio que aporta una lectura continuada. Ante el auditorio, y especialmente en las causas judiciales, los oradores debían mostrar improvisación y naturalidad, o aparentarlas, al menos, si no querían suscitar las sospechas de los jueces. Cicerón, por ejemplo, cuando alaba las cualidades oratorias de Antonio, en el *Brutus*, afirma:

Omnia veniebant Antonio in mentem; eaque suo quaeque loco, ubi plurimum proficere et valere possent, ut ab imperatore equites, pedites, levis armatura, sic ab illo in maxime opportunis orationis partibus conlocabantur. Erat memoria summa, nulla meditationis suspicio; imparatus semper adgredi ad dicendum videbatur, sed ita erat paratus, ut iudices illo dicente non numquam viderentur non satis parati ad cavendum fuisse (*Brutus*: 139-140)

Los riesgos de no hacerlo así son advertidos por Quintiliano. En las *Institu-*

tiones oratoriae condena la lectura pública «porque frena la fuerza de la oratoria y hace que la *oratio* sea *resistens ac salebrosa*. Además, los oradores que leen o pronuncian sus discursos de corrido arruinan todo el encanto de lo que estaba bien escrito, precisamente por reconocer así que lo han elaborado antes».²

La memoria, en cambio, permite atenuar la desconfianza de los jueces ante las habilidades discursivas de los oradores. A ello se refiere Quintiliano cuando dice:

Memoria autem facit etiam prompti ingenii famam, ut illa quae dicimus non domo attulisse, sed ibi protinus sumpsisse uideamur, quod et oratori et ipsi causae plurimum confert. Nam et magis miratur et minus timet iudex quae non putat aduersus se praeparata (*Quintilianus*: 11, 46-47).

Cicerón alaba en parecidos términos la memoria de Hortensio: «Capaz», dice, «de reproducir literalmente todo lo que había preparado para la causa, y capaz también de quedarse con todo lo dicho por sus oponentes».³ El elogio de Hortensio nos descubre la segunda función de la memoria: la de improvisar real-

¹ Este artículo ha sido posible gracias al Proyecto de Investigación «Los humanistas extremeños y el Renacimiento europeo» (subvencionado por la Junta de Extremadura, IPR99B010). Agradezco al prf. Jesús Ureña la colaboración prestada en la elaboración del trabajo.

² «Ideoque et admoneri et ad libellum respicere uitiosum, quod libertatem neglegentiae facit; [...] inde interruptus actionis impetus et resistens ac salebrosa oratio. Et qui dicit ediscenti similis etiam omnem bene scriptorum gratiam perdit, uel hoc ipso quod scripsisse se confitetur» (*Quintilianus*: 11, 45-46).

mente en el desarrollo mismo del proceso y, sobre todo, en los «turnos de réplica». Efectivamente, la buena memoria permite a los oradores pronunciar sus discursos de forma natural, pero, al mismo tiempo, sirve de gran ayuda a la hora de responder a los discursos de los contrarios. En este sentido deben entenderse las siguientes palabras de Cicerón:

Itaque soli qui memoria uigent, sciunt, quid et quatenus et quomodo dicturi sint, quid responderint, quid supersit; eisdemque multa ex aliis causis aliquando a se acta, multa ab aliis audita meminerunt (*De oratore*: 2, 355)

También Quintiliano reconoce la doble utilidad de la memoria:

Sed non firme tantum continere, uerum etiam cito percipere multa acturos oportet, nec quae scripseris modo iterata lectione complecti, sed in cogitatis quoque rerum ac uerborum contextum sequi, et quae sint ab aduersa parte dicta meminisse, nec utique eo, quo dicta sunt ordine, refutare, sed opportunis locis ponere. quid extemporalis oratio? non alio mihi uidetur mentis uigore constare (Quintilianus: 11, 2, 2-3)

En conclusión, podemos afirmar que en la antigüedad la memoria desempeña una importante función oratoria, pues de ella depende el éxito o el fracaso del orador. Quintiliano comienza el libro dedicado a la memoria afirmando que «todo el trabajo del orador es inútil si carece de memoria».⁴ Y al final del libro, con idéntica contundencia, anima a renunciar a la oratoria a quienes no estén provistos de una buena memoria.⁵

LA MEMORIA COMO OFFICIUM ORATORIS

No es extraño, entonces, que los retores antiguos consideren que la memoria es una de las tareas del orador y que, por ello, la incluyan en sus tratados de retórica como uno más de los *officia oratoris*, junto con *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *pronuntiatio*. Dice el autor de la *Rhetorica ad Herennium* al comienzo mismo de su tratado.

Oportet igitur esse in oratore inuentionem, dispositionem, elocutionem, memoriam, pronuntiationem (*Ad Herennium*: 1, 3)

Como parte de la retórica, la principal función que se le atribuye a la memoria es precisamente la de servir de puente entre lo textual y lo oral, entre lo privado y lo público. La invención y la disposición trabajan con las *res*; la primera encuentra los argumentos y la segunda busca su mejor ordenación dentro del discurso. La elocución proporciona las palabras y procura el estilo adecuado a la causa y a los intereses del orador. La memoria constituye un trámite no textual previo a la exposición del discurso. De la memoria depende la suerte del orador, por ello el anónimo autor de la *Rhetorica ad Herennium* la define como «el tesoro de la invención y la guardiana de todas las partes de la retórica».⁶

Esta definición, que se repite invariablemente desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, se hace ya en términos estrictamente retóricos, y denuncia la aceptación de la memoria como una técnica oratoria más. La memoria se

³ «Primum memoria tanta, quantam in nullo cognovisse me arbitror, ut quae secum commentatus esset, ea sine scripto verbis eisdem redderet, quibus cogitavisset. hoc adiumento ille tanto sic utebatur, ut sua et commentata et scripta et nullo referente omnia adversariorum dicta meminisset» (Brutus: 301-302). En otros pasajes de esta obra repite los elogios de la memoria: Antonio y Torcuato (Brutus: 214 y 265).

⁴ «Et totus de quo diximus adhuc inanis est labor, nisi ceterae partes hoc uelut spiritu continentur» (Quintilianus: 11, 1). En el mismo sentido Cicerón (*De oratore*: 1, 18).

⁵ «Quod si cui utrumque defuerit [memoria e improvisación], huic omittere omnino totum actionum laborem, ac si quid in litteris ualet ad scribendum potius suadebo conuenter» (Quintilianus: 11, 49).

⁶ «Nunc ad thesaurum inuentorum atque ad omnium partium rhetoricae custodem, memoriam, transeamus» (*Ad Herennium*: 3, 28).

convierte así en una de las cinco partes de la retórica, al menos en la tradición ciceroniana, que, como es sabido, inunda la retórica occidental hasta el redescubrimiento de la tradición griega y bizantina en los albores mismos del Renacimiento.⁷

3. EL SISTEMA PER LOCOS ET IMAGINES

Como *officium oratoris*, a la memoria se le encomienda la delicada tarea de trasladar a la *actio* o *pronuntiatio* todo lo preparado en la invención, disposición y elocución; y se le exige, además, propiciar la improvisación en las difíciles y variables circunstancias del foro. Todo esto puede hacerse con el talento natural, pero, a veces el talento resulta insuficiente, y entonces los rétores aconsejan practicar un método sustitutorio; un método que, por desarrollarse de acuerdo con reglas y doctrinas, alcanza la categoría de *ars*: así surge el arte de la memoria o la *artificiosa memoria*. Se trata del sistema per locos et imagines que ya explicara Yates en su famoso y útil libro *El arte de la memoria*, y que luego aplicara con provecho al estudio de la literatura española F. R. de la Flor.

El orador imagina un edificio, preferentemente espacioso, en cuyo interior se disponen *loci* o lugares donde se asientan imágenes que reproducen un texto, una sentencia, un hecho, un discurso etc. La *Rhetorica ad Herennium* describe esta técnica memorística (3, 28-40); también lo hace Cicerón, aunque con menos detalles (*De oratore*: 2, 350-360); e incluso Quintiliano, aunque éste último con bastante escepticismo sobre la utilidad del sistema (11, 2).

El anónimo autor de la *Rhetorica ad*

Herennium propone un ejemplo harto significativo (3, 33-34).

Rei totius memoriam saepe una nota et imagine simplici comprehendimus; hoc modo, ut si accusator dixerit ab reo hominem veneno necatum, et hereditatis causa factum arguerit, et eius rei multos dixerit testes et consocios esse: si hoc primum, ut ad defendendum nobis expeditum sit, meminisse volumus, in primo loco rei totius imaginem conformabimus: aegrotum in lecto cubantem faciemus ipsum illum, de quo agetur, si formam eius detinebimus; si eum non, at aliquem aegrotum non de minimo loco sumemus, ut cito in mentem venire possit. Et reum ad lectum eius adstituemus, dextera poculum, sinistra tabulas, medico testiculos arietinos tenentem: hoc modo et testium et hereditatis et veneno necati memoriam habere poterimus.⁸

Este mismo ejemplo está recogido en la *Artificiosae memoriae ars* que El Brocense publicó en 1582.⁹ En principio puede sorprender que en pleno siglo XVI se reproduzca en un tratadito de memoria artificial un ejemplo como éste, tan típicamente judicial, cuando en esta época la oratoria ya no tiene la misma aplicación práctica que tenía en los foros antiguos. En el Renacimiento la justicia ha perdido su dimensión oral y se desarrolla principalmente por escrito. Ahora bien, si El Brocense rescata este testimonio no es por su utilidad para foros ya inexistentes, sino por su carácter didáctico, ya que este ejemplo descubre claramente que todo el sistema *per locos et imagines* tiene una dimensión retórica. De hecho El Brocense lo considera una *historia* y no un *crimen* («acusación»), que es como lo denomina la *Rhetorica ad Herennium* en términos estrictamente jurídicos.¹⁰

Si se analiza con detalle, se descubre que toda la escena pretende garantizar la

⁷ Sobre la memoria como uno de los *officia oratoris* cf. *De inuentione*: 1, 9; *De oratore*: 1, 18: «Quid dicam thesauro rerum omnium, memoria? Quae nisi custos inventis cogitatisque rebus et verbis adhibeatur, intellegimus omnia, etiam si praeclarissima fuerint in oratore, peritura».

⁸ Cf. Sobre este mismo ejemplo Merino 2000 y Merino 2001.

⁹ Aunque cito por la edición de Mayans, la obra se publicó por primera vez junto con los *Paradoxa*. Antuerpiae, 1582.

¹⁰ «Non semper erit necesse multos locos multis imaginibus inseruire. Nam unus saepe locus integram historiam continebit» (Sánchez 375). «Item deinceps cetera crimina ex ordine in locis ponemus» (*Ad Herennium*: 3, 34).

perdurabilidad y la fidelidad de las imágenes. Efectivamente, pervivencia en la memoria y fidelidad al mensaje encomendado son las claves del sistema mnemotécnico *per locos et imagines* (Merino 2000). Para lograr estos objetivos, la elaboración de imágenes se atiene a normas de carácter retórico, según pretendo mostrar analizando el ejemplo aquí citado a la luz de las doctrinas retóricas y mnemotécnicas.

4. CAPTATIO ATTENTIONIS ET IMAGINES FIRMAE

Para facilitar la pervivencia de las imágenes en el depósito de la memoria, los rétores antiguos y renacentistas exigen construir imágenes «percusivas», es decir, en palabras de Cicerón: «imágenes que puedan aparecer rápidamente y que sacudan poderosamente la memoria». Para ello, Cicerón propone elaborar imágenes *agentes*, *acres* e *insignitae*, es decir, «imágenes en acción, vivas y llamativas». ¹¹ En la misma línea el autor de la *Rhetorica ad Herennium* señala que las imágenes así construidas son las que perduran más en la memoria. Son imágenes *firmae* («sólidas») las que consiguen mover el ánimo, emocionar, de algún modo, al usuario de la memoria artificial.

Docet ergo se natura uulgari et usitata re non exsuscitari, nouitate et insigni quodam negotio commoveri (*Ad Herennium*: 3, 36).

Con este propósito recomienda elaborar imágenes, que representen una acción, que estén dotadas de una belleza o una fealdad singular; imágenes, incluso,

adornadas o deformadas de tal modo que garanticen su pervivencia en los lugares de la memoria. ¹²

En este mismo sentido Publicio, en el libro tercero de su tratadito sobre memoria, señala las características que deben tener las imágenes duraderas:

Haec ridiculi motus, mirabilis gestus, trucidis crudelisque uultus, stuporis, tristitiae et seueritatis plena esse debet. Magna quippe incredibilia, inuisa, noua, rara, inaudita, flebilis, egregia, turpia, singularia et peruenusta menti et memoriae nostrae ac recordationi plurimum conferunt. Vehementius enim humanos sensus humanamque mentem extrema quam media excitant. (Publicius:8v)

También El Brocense distingue entre imágenes sólidas y débiles (*firmae e infirmae*); y, de acuerdo con la doctrina de Publicio y la letra de la *Rhetorica ad Herennium*, propone elaborar imágenes sólidas y duraderas (Sánchez:371).

En el ejemplo que estamos comentando se advierte claramente la aplicación de esta doctrina. La caracterización de la víctima «enferma» y «tumbada en el lecho», además de prevenir de los posibles recursos emocionales que usarán los acusadores en su intervención, sirve para garantizar la pervivencia de la imagen en la memoria del defensor. De esta forma se consigue una imagen «viva y en acción», pues, *agens*, no implica exactamente movimiento, sino que la figura del sujeto esté desempeñando la acción que se le atribuye. En este caso a la víctima se la representa acostada y enferma, para recordar que ha sufrido un envenenamiento fatal. De la misma manera el acusado aparece en la escena con una copa en la mano derecha, para recordar su delito. En este sentido, la del

¹¹ «Imaginibus autem agentibus, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint» (*De oratore*: 2, 358).

¹² «Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit quod genus in memoria diutissime potest haerere. Id accidet, si quam maxime notatas similitudines constituemus; si non mutas nec vagas, sed aliquid agentes imagines ponemus; si egregiam pulcritudinem aut unicum turpitudinem eis adtribuimus; si aliquas exornabimus, ut si coronis aut ueste purpurea, quo nobis notatior sit similitudo; aut si qua re deformabimus, ut si cruentam aut caeno oblitam aut rubrica delibutam inducamus, quo magis insignita sit forma, aut ridiculas res aliquas imaginibus adtribuamus: nam ea res quoque faciet, ut facilius meminisse valeamus. Nam, quas res ueras facile meminimus, easdem fictas et diligenter notatas meminisse non difficile est» (*Ad Herennium*: 3, 37).

reo también es una *imago agens*. Pero, además, en el caso de que desconociéramos la fisonomía de la víctima, la *Rhetorica ad Herennium* recomienda sustituirla por la imagen de un personaje conocido, que esté enfermo y que sea de buena posición (*non de minimo loco*), y lo justifica explícitamente: «para que podamos recordarlo pronto».

Por si esto no fuera suficiente, toda la escena incluye una alusión que, por su obscenidad, garantiza por sí sola la pervivencia de la imagen en la memoria del lector avezado. Ciertamente el término *medico* es un *locus criticus* de la *Rhetorica ad Herennium*, en el sentido de que cabe dudar hoy si realmente fue esto lo que escribió el autor, aunque es, en general, la lectura más admitida.¹³ Pero en el Renacimiento y, en concreto, en la obra del Brocense se acepta *medico* como lección original. Por otra parte, nadie duda hoy de que *medico* significa aquí «dedo», a la luz de sendos testimonios de Aulo Gelio (10, 10) y Macrobio (7, 13, 7), donde se llama *medicus* al dedo anular (el que está más próximo al meñique, primero o auricular).¹⁴ También Beda identifica el *digitus medicus* con el anular, según vemos en el *De temporum ratione*, donde explica la manera de figurar números combinando las posiciones de los dedos:

Cum dicis sex, tertium nihilominus eleuabis, medio dumtaxat solo, qui medicus appellatur, in medium palmae fixo (1, 29)

Curiosamente en su *Artificiosae memoriae ars*, poco antes de llegar al ejemplo que estamos comentando, El Brocense explica la manera en que los antiguos expresaban los números sirviéndose de los dedos. Así, por ejemplo, la unidad se expresa doblando hacia dentro el dedo meñique de la mano izquierda. El número dos se obtiene do-

blando del mismo modo el dedo anular. Para indicar el número tres se dobla el dedo que ahora llamamos «corazón». El pulgar y el índice intervienen luego en la figuración de otros números. Sorprende, en primer lugar, que El Brocense no explique cuál de los cinco dedos es el llamado *medicus* o *medicinalis*. Y, por otra parte, llama también la atención el hecho de que el dedo corazón o medio sea el único del que cita otros posibles nombres:

Medius, qui dicitur uerpus siue impudicus aut infamis, suo tuberculo affixus, tria (Sánchez:374).

El mismo Brocense descubre su intención cuando, al concluir el pasaje sobre esta compleja suerte de «numeración digital», confiesa que no sigue aquí a Beda, «sino al teólogo Ireneo, a algunos autores griegos y a Lucas Minorita». En realidad esto no es del todo cierto, porque, como en otras ocasiones, su fuente primera son los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano, tan en boga entre los humanistas del Renacimiento. Efectivamente, como es sabido, el libro 37 de los *Hieroglyphica* está dedicado a la *digitum divisio*. Basta comparar los pasajes correspondientes en una y otra obra para comprobar que incluso la alusión a Beda y a las demás fuentes está tomada directamente de Valeriano.

[...] dum alii Bedam uirum quidem non ineruditum sequuntur, alii probabiliorem quandam rationem amplectuntur [...] Cuius rei testem appello summae multiplicitate doctrinae uirum Irenaeum Theologum ex antiquioribus [...] Huius sententiam Graeci et uniuersus recentiorum usus admisit, quos inter egregie princeps Lucas Minoritanus (Valeriano:267v)

Hic in multis Bedam non sequimur sed Irenaeum Theologum et Graecorum aliquos et Lucam Minoritam (Sánchez:375)

¹³ Otras variantes menos aceptadas son: *medicos*, *medicum*, *modicos*. Cf. Achard:119.

¹⁴ Cf. Magyar:175-179

En la explicación de los números sucede otro tanto. En consecuencia, para resolver el enigma basta comprobar cómo explica Valeriano el número tres:

Medius autem, quem nonnulli medicum, plures infamem et impudicum appellant, ita penes duos inferiores adcuruatus [...] terna-rium effigunt numerum (Valeriano:269v)

Resulta evidente, pues, que El Brocense, a sabiendas de que a continuación viene el ejemplo del envenenamiento, ha retocado el texto de Valeriano, suprimiendo la alusión a *medicus* e incluyendo la de *uerpus*. Corresponde al lector avezado recordar que, según Valeriano, el dedo médico es el medio y advertir que a este dedo, no por casualidad, se le llama también «impúdico» y «circunciso» ya en la antigüedad.¹⁵ De tal modo, que sólo nos queda imaginar la escena en cuestión, con un reo de envenenamiento de cuyo dedo *uerpus* penden unos *testiculi arietini*.

La consciente, aunque disimulada, obscenidad de la escena apunta a un lector culto, que sabe latín y que ha leído los *Hieroglyphica*. A un lector como éste no se le olvidará fácilmente esta imagen. Al mismo tiempo, El Brocense se protege hábilmente del rigor inquisitorial, porque, al fin y al cabo, este ejemplo está avalado por la tradición ciceroniana y, además, su interpretación en clave obscena exige del lector unos conocimientos mínimos. Es por ello, tal vez, que en un pasaje anterior El Brocense recomienda fortalecer la memoria natural practicando los *Hieroglyphica* y los *Emblemata* (Sánchez:372-373). No puede

dudarse, en cualquier caso, de que la escena toda constituye una imago agens, acer e insignita, tal como quería Cicerón.

Por otra parte, toda esta doctrina sobre las imágenes firmæ o «duraderas» reproduce lo dicho por los rétores sobre la captatio attentionis. Para que la oratio alcance sus objetivos (judiciales, deliberativos o demostrativos) es imprescindible que el auditorio escuche con atención las palabras del orador. El orador debe tener atento a su auditorio a lo largo de todo el discurso, y, sobre todo, al comienzo mismo de su exposición, es decir, en el exordio. Precisamente en la *Rhetorica ad Herennium* uno de los aspectos fundamentales de la doctrina sobre el exordio es el de la captatio attentionis, es decir, las reglas para ganar y mantener la atención del auditorio. Entre otros consejos, se recomienda introducir elementos sorprendentes, por su novedad y rareza.¹⁶

Por otra parte, los rétores saben muy bien que las *causae humiles* apenas atraen la atención de los jueces y, por ello, en estos casos recomiendan despertar los ánimos de los oyentes.¹⁷ No sucede lo mismo en las *causae turpes*, es decir, las que plantean asuntos vergonzosos. A decir verdad, la imagen aquí comentada es todo lo contrario de un *genus humile*, se trata, más bien, de un *genus turpe*, un asesinato por envenenamiento, transformado en una imagen obscena. El recurso a lo novedoso y sorprendente es un lugar común en la doctrina sobre la *captatio attentionis* del exordio y de la construcción de *imagines firmæ*. En uno y otro caso, se apela a las emociones que avivan la mente y despiertan la aten-

¹⁵ Cf. Catullus: 47, 1; y Martialis: 7, 82, 3. En este mismo sentido el *Lexicon* de Gesner (93) nos ofrece una interesante traducción de ιατρος: medicus, pro digito medio, qui latine quoque medicum uocant (Gesner:903).

¹⁶ «Attentos habebimus, si pollicebimur nos de rebus magnis, nouis, inusitatis uerba facturos aut de iis, quae ad rem publicam pertineant, aut ad eos ipsos, qui audient, aut ad deorum immortalium religionem; et si rogabimus, ut attente audiant; et si numero exponemus res, quibus de rebus dicturi sumus (*Ad Herennium*: 1, 7). En el mismo sentido: «quia plerumque attentum iudicem facit si res agi uidetur noua magna atrox, pertinens ad exemplum» (Quintilianus: 4, 1, 33).

¹⁷ «(Genus) humile, quod neglegitur ab auditore et non magno opere attendendum uidetur» (*De inuentione*: 1, 3). A su vez, El Brocense: «Cum causa humilis est et abiecta maxime attentione captanda grandescit». En cambio, la *turpis causa* no precisa de la atención de los jueces, sino de su benevolencia: «Indigemus beneuolentia cum turpis causa est aut cum aliqua turpitudine coniuncta» (Salor:92).

Ad Chaldaeorum igitur normam, manuum digitorumq; supputationes accom-
modabimus, earum uolis altera alterius è regione pafsís, ut unitates centenarijs,
decades millenarijs, ad superiorum hieroglyphicorum instar, opponantur.

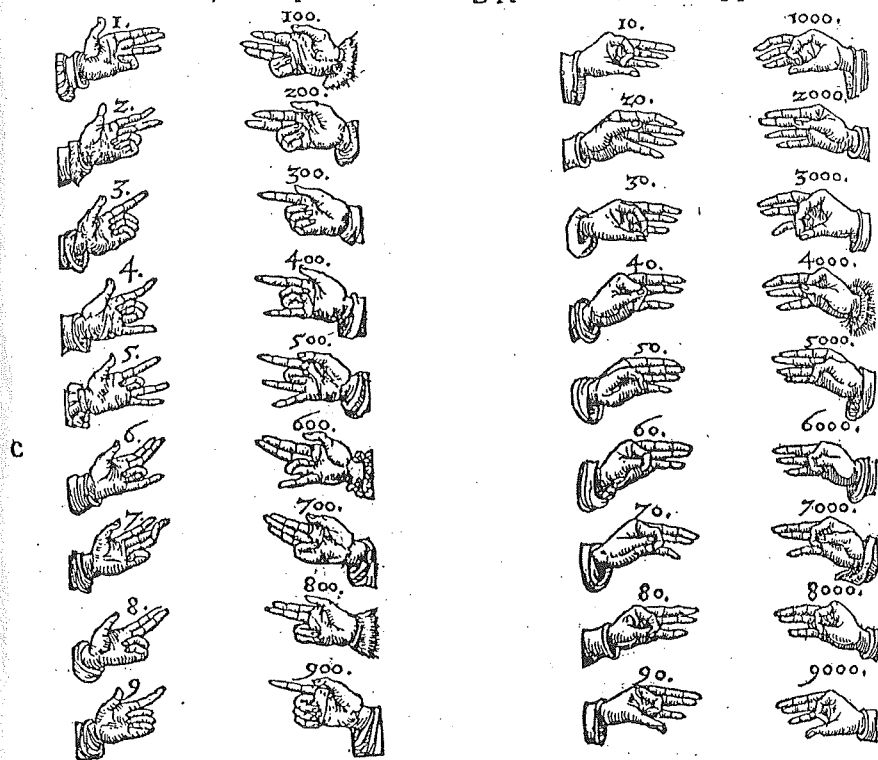


Figura 1

ción. En este punto puede decirse que la doctrina mnemotécnica sobre la perdurabilidad de las imágenes coincide no por casualidad con la doctrina retórica sobre la atención del auditorio.

5. FIGURAS DE PALABRAS, TROPOS Y SIMILITUDO

Al usuario de la memoria artificial debe preocuparle tanto la pervivencia de las imágenes como la fidelidad de su significado. Para que el sistema *per locos et imagines* funcione no basta sólo con forjar imágenes duraderas, es necesario también que estas imágenes reproduzcan fielmente el mensaje encomendado en su momento. Se plantea así un problema de significación entre la imagen memo-

rizada y lo que se pretende recordar. Esta relación recibe el nombre de *similitudo*. La *similitudo* es el vínculo de significado que se establece entre la *imago* y la *res* o los *verba*, si es el caso, por parte del usuario de la memoria artificial.

Quoniam ergo rerum similes imagines esse oportet, ex omnibus rebus nosmet nobis similitudines eligere debemus. Duplices igitur similitudines esse debent, unae rerum, alterae uerborum. Rerum similitudines exprimuntur cum summatim ipsorum negotiorum imagines conparamus; uerborum similitudines constituuntur cum unius cuiusque nominis et uocabuli memoria imagine notatur (*Ad Herennium*: 3, 33)

De esta forma queda establecida la distinción capital entre *memoria rerum* y *memo-*

ria uerborum, repetida, luego, en los tratadistas del Renacimiento (Trapezuntius: 90v, Rávena: 13-15, Sánchez: 378). En el primer caso se memorizan asuntos, en el segundo palabras. Ahora bien, también las res pueden memorizarse a partir de las palabras. La memoria rerum admite la aplicación de dos tipos de similitudines: *similitudines a re* y *similitudines a nomine* (otros dicen *similitudines a dictione*). En el primer caso la semejanza se establece a partir del contenido, en el segundo se establece a partir de la palabra, o —si se me permite el anacronismo— del significante que se emplea para denotar ese contenido. Los *verba*, *nomina* o *dictiones* no son aquí objeto de la memoria, como en la *memoria uerborum*, sino instrumentos de la *memoria rerum*.

En el ejemplo anterior comprobamos que la existencia de testigos se evoca a partir de los *testiculi arietini* que cuelgan del dedo del acusado. Pero, en realidad no hay ninguna relación de contenido entre los testigos y los testículos. El vínculo de significado entre la imagen de una y otra cosa no se establece a partir de las *res*, sino a partir de los *verba*, es decir, a partir de la relación de semejanza entre los significantes: *testes* y *testículos*. En términos puramente elocutivos hablaríamos de derivación o juego de palabras.

Y es que, efectivamente, las *figurae uerborum* explicadas por la retórica en el capítulo de la *elocutio* sirven también para elaborar imágenes que expresan *similitudines a nomine*. Quintiliano había admitido ya la utilidad de este procedimiento, al advertir que se pueden obtener imágenes muy sólidas a partir de la semejanza entre palabras.

Haec magis adhuc adstringunt qui memoriam ab aliquo simili transferunt ad id quod continendum est: ut in nominibus, si Fabius

forte sit tenendus, referamus ad illum Cunctatorem, qui excidere non potest, aut ad aliquem amicum qui idem uocetur (Quintilianus: 11, 2, 30).

En este caso la relación entre la imagen y la *res* se basa en la homonimia que se aprecia en los *verba*. La relación etimológica entre palabras también es útil, según Quintiliano:

Quod est facilius in Apris et in Vrsis et Nasone aut Crispo, ut id memoriae adfigatur unde sunt nomina. Origo quoque aliquando declinatorum tenendi magis causa est, ut in Cicero-
ne, Verrio, Aurelio (Quintilianus: 11, 2, 30-31).¹⁸

En esta misma línea El Brocense propone establecer imágenes a partir de homonimias y etimologías.

Si uero res quarum uis recordari notae non sint, per alias tibi notas hoc erit agendum siue eiusdem siue diuersi nominis. Exemplum primi: uolo Petri uel Pauli, quos nunquam uidi, meminisse, collocabo in locis Petrum uel Paulum mihi notissimos aut etiam diuinum Petrum uel diuinum Paulum. Sic pro Cicero-
ne mihi cicer succurret, pro Lentulo lentes, pro Fabio fabae (Sánchez:373).¹⁹

Y añade, incluso, un nuevo procedimiento: la paronomasia, es decir, imágenes cuya relación con la *res* memorizada se reduce a una similitud casual entre los *verba*:

Huc adde eadem nomina diuerso significato, ut pro porro porrum, pro uero ueru, pro cano canem, pro Aristotele aristas, pro Platone hispane 'plato' (Sánchez:373).

Según vemos, El Brocense propone elaborar imágenes a partir de la relación entre los significantes, es decir, *similitudines a nomine*. Esta relación puede ser de igualdad (homonimia) o de semejanza (etimología y paronomasia).

¹⁸ *Aper*, en latín, significa «jabalí»; *Vrsus* «oso»; *Naso* «nariz»; *Crispus* «rizado»; *Cicer* «garbanzo»; *Verres* «verra-
co»; *Aurelius* «dorado».

¹⁹ Sobre la etimología de *Cicero*, *Lentulus* y *Fabius* cf. Plinius: 18, 10.

²⁰ «Similitudine colloco imagines, quando rem dictioni similem in litteris, licet in significatione dissimilem, inuenio, ut quando pro uerbo cano, canem colloco» (Rávena:17).

Otros humanistas, como Pedro de Rávena²⁰ o Giordano Bruno, desarrollan por extenso estos mismos procedimientos en sus tratados de memoria artificial. Bruno, por ejemplo, establece una primera distinción entre *similitudines a re* y *a dictione*; y explica luego un amplio catálogo de recursos en última instancia elocutivos y, por tanto, retóricos.²¹ Entre sus *similitudines a dictione* se incluye la paronomasia, la etimología y otras figuras más complejas que se obtienen a partir de la manipulación del significante (Bruno:31). Con todo, el capítulo sobre la memoria de Jorge de Trebisonda es posiblemente el que desarrolla con mayor extensión y complejidad las *similitudines a dictione* (Trapezuntius: 90v-91v).

Así pues, cuando el usuario de la memoria artificial desconoce la imagen de la res que quiere memorizar, puede aplicar todos los recursos elocutivos que la retórica explica en las *figurae uerborum* para elaborar imágenes cuyo nomen evoque el *nomen* de la *res* que pretendemos memorizar, ya sea por coincidencia (homonimia) o por semejanza (etimología, derivación, paronomasia etc).

Pero la influencia de la retórica no acaba aquí. En el ejemplo que estamos comentando se nos permite sustituir al envenenado por alguien enfermo y de su misma posición (*aegrotum, non de minimo loco*). En este caso, la evocación de la víctima se hace a partir de la imagen correspondiente a otro individuo que comparte con él su enfermedad y su posición social. En última instancia se

establece una relación significativa entre la imagen y la res, aprovechando la coincidencia de accidentes entre los dos referentes. En este caso concreto los accidentes comunes son la salud y la posición social.

Si esto es así, puede decirse entonces que la relación entre la imagen y la res que pretendemos memorizar no se basa en una *similitudo a nomine*, sino en una *similitudo a re*, en la medida en que la imagen adoptada permite evocar a una víctima que comparte algunos accidentes con el referente de la imagen. Se trata, entonces, de un tropo, y más concretamente de una metáfora. El tropo, dice El Brocense, consiste en un cambio de significado. La metáfora se produce cuando nos referimos a algo por medio de otra cosa que se le parece.²² Exactamente esto es lo que se ha hecho en el ejemplo de la *Rhetorica ad Herennium*: se ha sustituido la imagen de la víctima por la de otro sujeto que se le parece en salud y estado social.²³

Y todavía más. La copa que aguanta en su mano derecha el reo no es sino una imagen metonímica del envenenamiento. El envenenamiento es el efecto ocasionado por la copa. Dice El Brocense que la metonimia es un cambio de significado que se puede hacer, entre otros modos, poniendo la causa por el efecto.²⁴ Éste es el caso. De hecho, El Brocense admite reglas claramente metonímicas cuando habla de la composición de imágenes:

²¹ «Extant nonnullæ rationes atque modi, quibus possunt tum nomina, tum res ipsæ unica imagine figurari. Primum quidem distinguendum est de modis in genere hoc pacto. Eorum a quibus recipi potest signum rei representandæ, alia retinent similitudinem secundum rem, alia vero secundum dictionem» (Bruno: 29-31). Sobre la memoria en Bruno cf. Levergeois: 151-172, Yates: 1974, Yates: 1983.

²² «Metaphora siue translatio est mutatio significationis ex comparatis ad comparata, aut cum ex simili simili significamus» (Salor:106). Cf. *Ad Herennium*: 4, 34, donde leemos que la metáfora se produce «cuando un uerbum pasa de una res a otra distinta», gracias a la semejanza que hay entre ambas res.

²³ En última instancia, se trata de dos argumentos retóricos, propios de la invención oratoria: los bienes del cuerpo y los bienes externos: «Bona corporis, ut forma, ualetudo, uires dignitas oris [...] Bona externa siue fortunæ sunt opes, diuitiæ [...]» (Salor:46)

Ponitur saepe causa pro effectu, ut pictor pro pictura; Bacchus, pro uino; ferrum, pro gladio. Contra etiam effectus pro causa, ut pictura pro pictore; codex Horatii, pro Horatio; argentum, pro patera. Saepissime adiunctum pro subiecto aut contra. Non possum ego meminisse Bajaris, nisi prius raporum meminero; neque Olmedi, nisi prius raphani succurrant (Sánchez:373).

Otros, como Trebisonda (91r)²⁵ y Giordano Bruno, también proponen establecer *similitudines a re* que se basan en metáforas y metonimias. Este es el caso, por ejemplo, de las reglas 6, 7, 8, 9 y 10 de Bruno (29-30):

vi. Ab antecedente, uenari solebam consequens, quemadmodum naturaliter ab aurora solis exortus concipitur, et a pastu digestionem figuratam concipimus.

vii. Aliquando ex concomitante, sicut a socio socium qui semper ipsi unitur consueuimus recordari. Vbi igitur aliquid est infigurabile, sicut mors, potest figurari per caedem vel caduer

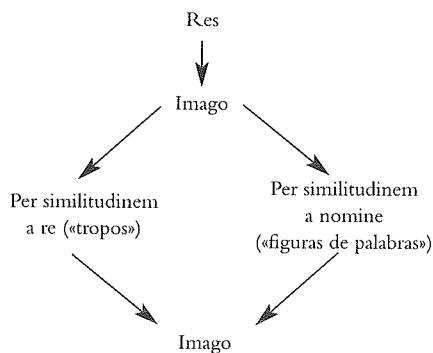
viii. Aliquando a consequente, quod dicitur uicissim cum antecedente: sicut a fumo nominas ignem precedentem, et per ignem recolimus fumum subsequentem

ix Aliquando ab accidente subiectum, quem ad modum a re alba apposita, niuem lucramur, a saltatione saltatorem.

x. Aliquando a subiecto accidens: sicut ex alueo mellis collocato, recolimus dulcedinem, ex leone ferocitatem, ex urso iram.

Todas estas reglas se basan en relaciones metonímicas entre las *res* que se pretende memorizar y las *res* que prestan sus imágenes. Resulta, entonces, que las reglas mnemotécnicas para componer *similitudines a re* reproducen lo dicho por la retórica sobre los tropos. La dependencia de la doctrina mnemotécnica sobre las *similitudines a re* respecto a la doctrina retórica

sobre los tropos se advierte ya en la antigüedad. Otro tanto sucede en el caso de las *similitudines a nomine* y las *figurae uerborum* de la *elocutio*. En el Renacimiento asistimos a la aplicación y desarrollo sistemático de estos procedimientos, convertidos ahora en doctrina mnemotécnica. En realidad, las nuevas reglas no son, a mi parecer, sino la aplicación exhaustiva de tropos y figuras al sistema *per locos et imagines* de la memoria artificial.



6. MEMORIA QUAEDAM INDUCTIO

La influencia de la retórica en la construcción de las imágenes, ya sea para garantizar su perdurabilidad o para explotar los mecanismos de significación, se explica fácilmente a partir de la interpretación aristotélica del funcionamiento de la memoria natural. No olvidemos que, en última instancia, la memoria artificial se inspira en la natural, con el propósito de ayudarla o sustituirla (*Ad Herennium*: 3, 28; *De oratore*: 2, 356; *Quintilianus*: 11, 2, 17; Sánchez: 369). Aristóteles en su tratado «Acerca de la memoria y la reminiscencia» establece una pri-

²⁴ *Metonymia est mutatio significationis ex causis ad effecta et subiectis ad adiuncta et contra. Hanc, inquit Cicero in Oratore, hypallagen rhetores, quia quasi summutantur uerba pro uerbis; metonymiam grammatici uocant, quod nomina transferuntur (Salor:102). Cf. Ad Herennium: 4, 32, donde se explica la metonimia (denominatio) como la figura que expresa un res prescindiendo de la palabra con la que habitualmente se la designa y empleando en su lugar otra que designa una res muy relacionada con la anterior (inventor-inventado, causa-efecto, contiente-contenido...).*

²⁵ Cf. Trebisonda (91 r): «ut tuba pro bello, gladius cruentus pro caede. Ad hoc ne longiores in diuendo simus, effectum quoque pro causa, ut fumum pro igni; et contra ponimus».

mera distinción entre $\mu\eta\eta\mu\eta$ y $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\mu\eta\eta\sigma\iota\varsigma$ esto es, entre «memoria» y «recuerdo». La memoria, según Aristóteles, es un estado que implica la posesión de imágenes o copias de las cosas percibidas por los sentidos o por el pensamiento, en general. La $\acute{\alpha}\nu\alpha\mu\eta\eta\sigma\iota\varsigma$ tiene lugar cuando recuperamos los conocimientos o sensaciones cuya posesión alimenta la memoria (Aristóteles:233-255).

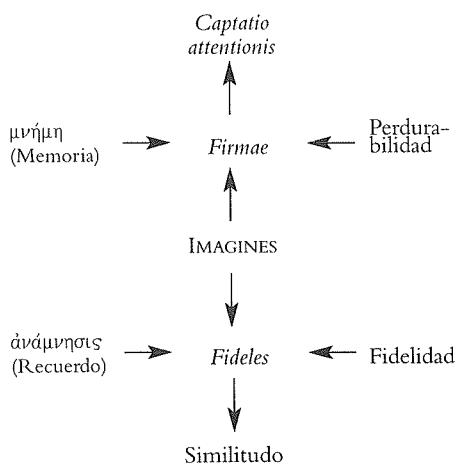
Esta distinción está en la base misma de la memoria artificial *per locos et imagines*. En efecto, todo lo dicho sobre la perdurabilidad de las imágenes tiene que ver con la fase primera, esto es, con la posesión de imágenes o $\mu\eta\eta\mu\eta$. A su vez, la doctrina sobre la fidelidad de las imágenes responde, de algún modo, a la correcta recuperación de imágenes, es decir, a lo que Aristóteles llama $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\mu\eta\eta\sigma\iota\varsigma$. A diferencia de la «memoria», compartida por personas y animales, la «reminiscencia» es, para Aristóteles, una facultad genuinamente humana, porque funciona a la manera de un razonamiento. El recuerdo procede como una inferencia, pues implica

sentidos (Aristóteles:100).

El carácter silogístico de la reminiscencia y, por tanto de la memoria en general, explica que los rétores antiguos hablen de la memoria como si de inducción se tratara. La *Rhetorica ad Herennium*, por ejemplo, define la memoria artificial como «la que fortalecen una especie de inducción y las reglas sistemáticas».²⁶

Esta definición, en la que no se suele reparar, contiene la descripción general del sistema y demuestra su filiación retórica. Efectivamente, la explicación de la inductio que Cicerón da en *De inventione* sirve también para la doctrina mnemotécnica. Dice Cicerón que hay dos formas de argumentar: inducción y razonamiento. El razonamiento es una oratio que pretende obtener la aceptación de un argumento dudoso a partir de algún elemento probable de la res. La inducción, en cambio, es una oratio que obtiene la aprobación de una res o argumento dudoso apoyándose en otras res que son del todo ciertas. La inducción consigue que una cosa discutible deje de serlo gracias a la semejanza que tiene con cosas ciertas.²⁷

Precisamente así es como funciona la memoria artificial. Funciona *per ratiocinationem* cuando se conoce la imagen de la res que pretendemos memorizar. En este caso basta con marcar sus elementos más significativos. En el ejemplo anterior la víctima aparece tumbada y enferma. Pero cuando se desconoce la imagen de la res que queremos memorizar, la memoria artificial recomienda adoptar la imagen de otra res que se asemeje a la anterior en contenido o expresión (*similitudo a re o similitudo a nomine*). En este caso se actúa *per inductionem*, recordando una res «dudosa o vacilante» a partir de otras que no lo son y



razonamiento sobre lo experimentado o sobre lo percibido previamente por los

²⁶ «Artificiosa (memoria) est ea quam confirmat inductio quaedam et ratio praeceptionis» (*Ad Herennium*: 3, 28).

²⁷ «Omnis igitur argumentatio aut per inductionem tractanda est aut per ratiocinationem. Inductio est oratio, quae rebus non dubiis captat assensionem eius, quicum instituta est; quibus assensionibus facit, ut illi dubia quaedam res propter similitudinem earum rerum, quibus assensit, probetur» (*De inventione*: 1, 51).

que, sin embargo, se asemejan a la que queremos evocar en forma o contenido, esto es, *a nomine* o *a re*. Gracias a la *inductio* conseguimos que una *res dubia* sea aceptada o que una *res innota* sea recordada, según estemos componiendo un discurso o evocando las imágenes de la memoria artificial.

Ya en el Renacimiento, Jorge de Trebisoda incluye la definición de la memoria artificial como una especie de inducción (Trapezuntius:90v) y lo mismo cabe decir de El Brocense, quien, a pesar de su habitual concisión, reproduce literalmente las palabras de la *Rhetorica ad Herennium* (Sánchez:369). Esta circunstancia explica la distinción preliminar entre imágenes de cosas conocidas y de cosas desconocidas que encontramos en la *Artificiosae memoriae ars* de Sánchez. En el primer caso, la memorización es muy sencilla, por eso El Brocense la despacha en pocas líneas. En el segundo, sin embargo, es donde se desarrollan los procedimientos inductivos a partir de semejanzas verbales o de contenido.²⁸

En el fondo subyace la explicación aristotélica de la memoria como una forma de razonamiento. A este respecto resulta significativo que un médico antiaristotélico como Claudio Campesano admita el carácter argumentativo de la memoria en un tratado escrito para refutar línea por línea lo dicho por Aristóteles sobre la memoria y la reminiscencia (Campesanus:35). Y lo mismo cabe decir de Juan Luis Vives, tan poco sospechoso de aristotelismo ciego (Vives:199-120).

En el Renacimiento se mantiene la interpretación argumentativa de la reminiscencia y, en consecuencia, la influencia retórica en la descripción del sistema. La *inductio* no es sino un tipo más de razonamiento, una forma de argumentación. Y la argumentación, imposible olvidarlo, es el núcleo mismo de la *oratio*. Así pues, ya en la antigüedad y

luego en el Renacimiento se advierte un paralelismo evidente entre los mecanismos mnemotécnicos y los mecanismos oracionales que se emplean en la construcción de discursos. Una prueba más de la influencia de la retórica en la doctrina mnemotécnica.

7. MEMORIA GEMINA LITTERATURAE

No es extraño, entonces, que en la retórica antigua se insista en relacionar memoria y escritura. En las *Partitiones oratoriae* Cicerón explica que

Num quidnam de oratore ipso restat? Nihil sane praeter memoriam, quae est gemina litteraturae quodammodo et in dissimili genere persimilis. Nam ut illa constat ex notis litterarum et ex eo in quo imprimuntur illae notae, sic confectio memoriae tamquam cera locis utitur et in his imagines ut litteras collocat (*Partitiones*: 7, 26)

La similitud ente escritura y memoria es recordada en otros pasajes antiguos y renacentistas (*De oratore*: 2, 354; 360; Quintilianus: 11, 4, 21; Sánchez: 369). En la *Rhetorica ad Herennium*, por ejemplo, leemos

Quemadmodum igitur qui litteras sciunt, possunt id, quod dictatur, eis scribere et recitare, quod scripserunt, item qui mnemonica didicerunt, possunt, quod audierunt, in locis conlocare et ex his memoriter pronuntiare. Nam loci cerae aut cartae simillimi sunt, imagines litteris, dispositio et conlocatio imaginum scripturae, pronuntiatio lectioni (*Ad Herennium*: 3, 30)

La insistencia en esta comparación no es casual y no se explica como un simple recurso elocutivo. Ciertamente se trata de un símil muy atractivo, pero los rétores antiguos no se limitan a aprovechar la claridad que aporta una comparación feliz, sino que, sobre todo, pretenden explicar el carácter literario, o, si se me permite, «lingüístico», que comparten la escritura y la memoria artificial.

²⁸ «De rebus ignotis. Rerum notarum alias imagines non quaeramus [...] Si uero res, quarum vis recordari, notae non sint, per alias tibi notas hoc erit agendum, siue eiusdem siue diuersi nominis» (Sánchez:373)

En resumen, esta comparación denuncia la filiación retórica que comparten escritura y memoria.

En efecto, la diferencia a la que alude Cicerón no es de sistema sino de materiales. La escritura no es sino la expresión gráfica de pensamientos codificados mediante un sistema que relaciona nomina y res en una cadena hablada o escrita. La memoria artificial funciona de manera similar, relacionando *imagines* y *res*. A partir de aquí se explican las coincidencias entre los recursos de la *captatio attentionis* y de las *imagines firmae*. Y, por supuesto, la aplicación de tropos y figuras de palabras en la elaboración de imágenes. Todo el sistema reproduce los mecanismos de la argumentación oratoria, especialmente los de la inducción. En este contexto encuentra su auténtico sentido la comparación de la escritura con la memoria artificial.

8. CONCLUSIÓN

La memoria artificial *per locos et imagines* es un sistema de signos que funciona como si de una *oratio* se tratara. Ciertamente, cambian los instrumentos de la significación, las letras en un caso, las imágenes en otro; y cambian también los objetivos: la memoria no pretende persuadir, sino recordar. Se trata, en fin, de dos códigos, uno verbal y otro visual, que conviven dentro de un mismo sistema: el de la retórica.

	Oratio	imago	
Argumentatio	Ratiocinatio (a re ipsa)	Res nota (a re ipsa)	Memoria
	Inductio (ab alia re)	Res innota (ab alia re)	
	Per similitudinem	Per similitudinem	
	«Certeza»	«Conocimiento»	

BIBLIOGRAFÍA

- Achard, Guy. *Rhétorique à Herennius*. Achard, Guy. éd.. Paris: Les Belles Lettres, 1989.
- Ad Herennium. Rhetorica ad Herennium*. Intr., tes., com. G. Calboli. Bologna: Riccardo Pàtron, 1969.
- Aristóteles. *Περὶ μνήμης καὶ ἀνάμνησως* *Kleine naturwiss. Schr. (Parua naturalia)*, übers und hg. Von E. Dönt, 1997.
- Beda. *De temporum ratione liber*. (ed C.W. Jones, 1977). *Cetodoc Library of Christian Latin Texts (CLCLT-3)* Université Catholique de Louvain: Louvain-la-Neuve: Brepols, 1996.
- Bruno, Giordano. *Philothei Iordani Bruni Nolani Cantus Circaeus*. Parisiis: Apud Ægidium Giliium, 1582.
- Campensus. *Claudii Campensis medici in librum Aristotelis de memoria et recordatione commentarii, quibus opinio Aristotelis refutatur*. Parisiis: apud Sebastianum Nivellium, 1556
- Cicero. *Brutus*. (ed. E. Malcovati, 1970). *Bibliotheca Teubneriana latina* (BTL-1). P. Tombeur dir. Teubner: Stuttgart, 1999.
- Cicero. *De oratore*. (ed. K. Kumaniecki, 1995). *Bibliotheca Teubneriana latina* (BTL-1). P. Tombeur dir. Teubner: Stuttgart, 1999.
- Cicero. *De inuentione*. (ed. E. Stroebel, 1915). *Bibliotheca Teubneriana latina* (BTL-1). P. Tombeur dir. Teubner: Stuttgart, 1999.
- Cicero. *Partitiones oratoriae*. (ed. W. Friedrich, 1907) *Bibliotheca Teubneriana latina* (BTL-1). P. Tombeur dir. Teubner: Stuttgart, 1999.
- Gesner, Conrad. *Lexicon graecolatinum*. Basileae: in officina Ioan. Vualderi, 1537.
- Gellius, Aulus. *Noctes Atticae*. (ed. C. Hosius, 1903) *Bibliotheca Teubneriana latina* (BTL-1). P. Tombeur dir. Teubner: Stuttgart, 1999.
- Levergois, Bertrand. *Giordano Bruno*. Fayard, 1995.
- Macrobio. *Saturnalia*. (J. Willis, 1970) *Bibliotheca Teubneriana latina* (BTL-1). P. Tombeur dir. Teubner: Stuttgart, 1999.
- Magyar, László A. «Digitus medicinalis. The Etymology of the Name». *Actes du Congr. Intern. d'Hist. de Med.* xxxii. Antwerpen, 1990. 175-179.
- Merino, Luis (2000). «La memoria en Confesiones (10, 8-26) de Agustín». *Anuario de estudios filológicos. Universidad de Extremadura*, 347-367.
- Merino, Luis (2001). «Memoria y retórica en El Brocense». *Congreso internacional El Brocense y las humanidades del siglo xvi*. (En prensa).
- Plinius. *Naturalis historia*. (L. Ian / C. Mayhoff, 1892-1909). *Bibliotheca Teubneriana latina* (BTL-1). P. Tombeur dir. Teubner: Stuttgart, 1999.
- Publicius. *Oratoriae artis epitomata (...) insuper (...) memoriae artis modus Iacobi Publicii*. Impressit Venetiis, 1482.
- Quintilianus. *Institutio oratoria*. (L. Radermacher et V. Buchheit, 1971) *Bibliotheca Teubneriana latina* (BTL-1). P. Tombeur dir. Teubner: Stuttgart, 1999.
- R. de la Flor, Fernando. *El teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnica española de los siglos xvii y xviii*. Salamanca, 1996.
- Rávena, Pedro de. *Phoenix siue ad artificialem memoriam comparandam (...) introductio e uetustissimo exemplari transcripta auctore Petro Rauennate*. Coloniae: apud Conradum Burgenum, 1613.
- Salor, Francisco Sánchez de las Brozas. *Obras I: Escritos retóricos. Ars dicendi*: intr., ed., tr., not. E. Sánchez Salor; Organum. Intr., ed., trad., not. C. Chaparro. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», 1984.
- Sánchez, Francisco. *Artificiosae memoriae ars*. G. Mayans ed., Geneuae: apud Fratres de Tournes, 1766. 369-378
- Trapezuntius. *Opus absolutissimum rhetoricorum (...) cum additionibus Herrariensis*. Compluti, 1511.
- Valeriano, Piero. *Hieroglyphica siue de sacris aegyptiorum literis commentarii*. Basileae, 1556.
- Vives, Juan Luis. *De anima et uita. El alma y la vida*. Intr., trad., y notas de I. Roca. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1992.
- Yates, Frances (1974). *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.
- Yates, Frances (1983). *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel.

OLIVARES.
RETRATO SIMBÓLICO DE UNA PRIVANZA

Victor Mínguez - Inmaculada Rodríguez
Universitat Jaume I

«Privados, grandes hechiceros»
Antonio Pérez. Aforismo

Gaspar de Guzmán y Pimentel, Conde Duque de Olivares (1587-1645), fue el político español mas importante del siglo XVII: ambicioso, astuto, enérgico, culto —fue rector de la Universidad de Salamanca con solo diecisiete años—, amante de las letras y las artes, jugo un papel decisivo en los asuntos de Estado de la monarquia hispanica durante la primera mitad del largo reinado de Felipe IV. El monarca le otorgo la privanza en 1621.

Su programa político de uniformación regional, su gravosa fiscalidad, su intento de mantener la hegemonía española en Europa frente a Francia lo convirtieron en un gobernante cuestionado y poderoso a la vez. Las derrotas europeas, las rebeliones en Cataluña y Portugal y los levantamientos populares condujeron a su caída en 1643.

Su preocupación por controlar las riendas del poder le empujó a recurrir durante su mandato a todos los instrumentos de persuasión colectiva, y naturalmente, el más formidable de todos era el arte barroco. Éste le permitió potenciar la construcción de una imagen pública propia que audazmente se apropió a la iconografía reservada al monarca. Pintores y grabadores áulicos

realizaron una serie de imágenes plásticas sobre el ministro de alto contenido político y propagandístico. Para ello hicieron uso de los lenguajes simbólicos propios de la cultura barroca. En este estudio repasamos «los espejos de validos» y la emblemática política para determinar como se gesto en el plano teórico la representación simbólica de los privados en la España de los Austrias, y seguidamente se analizan diversos retratos de Olivares donde se materializa dicha teoría, retratos que fueron reproducidos en grabados y que contribuyeron por ello decisivamente a difundir su fabricación simbólica. Finalmente repasamos el papel que desempeñó Velázquez en la construcción simbólica de este privado.

ESPEJOS DE PRIVADOS

Desde que el humanista Fadrique Furió Ceriol, nombrado por Carlos V consejero de su hijo Felipe, publicara *El Concejo, i Consejeros del Príncipe* (Amberes, 1559), fueron muchos los ensayistas políticos que reflexionaron sobre la figura del ministro o valido, destacando entre otros Bartolomé Felipe (1584), Lorenzo Ramírez del Prado (1617), Juan de Madariaga (1617) o Francisco Bermúdez de la Pedraza (1620). Precisamente, coincidiendo con la privanza de

Olivares se publicarán diversos *espejos* orientados a la formación de validos. Da la impresión de que el gran poder que ostentó Olivares y el controvertido papel que desempeñó como valido del rey llevó a los escritores durante esos años a teorizar más que nunca sobre las ventajas y peligros que comportaba esta figura política. El primero fue el fraile agustino Enrique de Mendoza autor de *El privado christiano, en forma de carta de un amigo a otro recién admitido a la priuanga de su Príncipe* (Madrid, 1626). Este texto está dedicado al Conde Duque. Todo el libro es una sola carta, de fecha de 13 de febrero de 1622, titulada «Carta de Antenodoro Polaco a su amigo Patricio recién admitido a la priuanga de su príncipe». La carta concluye con la transcripción del *Espejo de príncipes perfectos*, texto dictado pretendidamente por el rey polaco Ladislao en su lecho de muerte a su secretario, tras una vida agitada y poco piadosa, para educación de su heredero Segismundo, confiando en que él repare sus numerosos errores de gobierno. Mendoza describe de esta forma el prototipo de valido: «las partes que en ti se requieren son, sagacidad, secreto, sufrimiento, fortaleza, rectitud, y entereza, caridad, humildad, y llaneza por todo extremo» (Mendoza:19r).

Al libro de Mendoza siguieron otros, como el *Retrato del Privado Christiano político deducido de las acciones del Conde Duque*, traducido al castellano por Francisco de Balboa y Paz (Nápoles, 1635), y *La Constancia Christiana, Necesaria en un valido* (Madrid, 1638), escrito por el cronista real José Pellicer de Tovar Abarca y dedicado asimismo al Conde Duque. El libro de Pellicer deviene en una apología de Olivares: la obra se inicia con los títulos de Olivares y sus ascendientes durante nueve siglos, remontándose hasta Neonemo I, rey de Bretaña, que a su vez descendía nada menos que de Eneas. Pellicer en la dedicatoria afirma que este

libro está copiado de «sus Heroicas i gloriosas Acciones Como Idea Del mas cuidadoso i vigilante Privado, mas dignamente Favorecido, y mas atento Ministro que ha gozado España, admirado Europa, Venerado el Mundo, y conçedido el Cielo» (Pellicer:7v). Finalmente destacamos el libro del agustino José Laynez, *El Privado Christiano Deducido de las Vidas de Ioseph y Daniel que fueron Valanzas de los Validos en el fiel Contraste del pueblo de Dios* (Madrid, 1641), dedicado igualmente a Olivares. Si en los espejos de príncipes los modelos bíblicos propuestos eran David y Salomón —y también Moisés y Josué—, Laynez propone como espejos de privados a José —hijo de Jacob— y al profeta Daniel.

Al margen de estos libros no hay que olvidar que diversos autores, fundamentalmente adscritos al tacitismo, propusieron a Séneca como modelo de buen privado, opuesto al modelo negativo representado por Sejano. Es el caso de Mártir Rizo en su libro *Historia de la vida de Lucio Anneio Séneca* (Madrid, 1625). La polémica entre autores tacitistas y antimaquiavelistas en torno a la figura de Séneca dará lugar a una corriente ideológica, el senequismo, que eclosionará sobre todo en la segunda mitad de siglo.

LOS EMBLEMAS DEL VALIDO

No hay ningún libro de emblemas hispano destinado íntegramente a reflexionar sobre el valido, pero no hay emblemista político que no dedique a esta figura política algunos jeroglíficos. El poder de Antonio Pérez, Lerma, Uceda, Olivares, Méndez de Haro y demás privados era demasiado absoluto para que no obsesionara a sus contemporáneos. De todas formas son más numerosos los emblemas dedicados al consejero o al ministro del príncipe. Vamos a centrarnos en los libros de emblemas editados antes o durante la privanza de Olivares,

y dejaremos otros como los de Solórzano o Baños de Velasco que, aunque ofrecen composiciones interesantes referidas al tema que nos ocupa, al ser posteriores a 1643, año de la caída de Olivares, no pudieron ejercer ninguna influencia en su iconografía.

Hernando de Soto en sus *Emblemas moralizadas* (Madrid: 1599) muestra en su último emblema un Sol enmarcado por una filacteria en la que podemos leer la siguiente frase: *Vivificans generansi esplendes. Cens altus utile*. Lleva por mote *Praemium serui fidelis*. El emblema esta dedicado —como también el libro— al valido Francisco Gómez de Sandoval, Duque de Lerma y Marqués de Denia, y probablemente mecenas de Soto.¹ Lo mas curioso de este emblema es que metaforiza al privado mediante el simbolo real por excelencia, el Sol. Soto justifica dicha asimilación en base a las propiedades del astro rey, de las que también participan los validos (Minguez). Así, afirma refiriéndose al Marqués de Denia: «...tanto por sus méritos, quanto por la priuança, es con mucha propiedad, comparado al Sol, cuyos efectos son: viuificar, engendrar, resplandecer, y estar en lugar alto y eminente» (Soto:128v-r).

Sebastian de Covarrubias y Horozco en sus *Emblemas morales* (Madrid, 1610) destina dos emblemas a reflexionar sobre la figura del privado. El primero de ellos —emblema 44 de la centuria I— muestra en su cuerpo un águila volando que porta entre sus garras una tortuga. Es su lema *Vt lapsv graviore rnat*. Hace alusión a una costumbre atribuida a las águilas que recoge Plinio en su *Historia Natural* (Lib. 10, cap. 3): el arrojar a la tortuga capturada desde una cierta altura contra el suelo, para así poder devorarla. Esta creencia dio lugar a una historia moral basada en un pretendido hecho historico atribuida al poeta ateniense Esquilo y recogida por Vaenius en su *Quinti Horati*



Figura 1

Flacci Emblemata insignibus in aes nostisque illustrata (Amberes, 1607). El emblema de Covarrubias es una advertencia a los validos: igual que la tortuga es elevada por el águila para luego ser despenada, de la misma forma puede actuar el príncipe con ellos: «Nuestro emblema alude al temor con que ha de estar, el que en las vñas del águila, que es el príncipe, sube à grande priuança, porque si le disgusta le dexará caer de lo alto sobre los peñascos, donde se quebrante, y perezca» (Covarrubias:44r). El segundo emblema que Covarrubias destina a los validos —el 73 de la centuria I— muestra a un hombre afeitando con una navaja el lomo de un león. Lleva por lema *Inconcessa caveas*. Como el emblema anterior, también éste es una advertencia a los privados del riesgo que comporta su oficio. Se vale ahora de un hecho acaecido en tiempos del emperador Domiciano, y que relata Marcial en su *Amphiteatro*: un león acabó con la vida del que había sido su maestro. Es imagen del príncipe enfurecido eliminando a su valido.

También Saavedra Fajardo dedica dos empresas de su *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas* (Munich, 1640), a reflexionar sobre el valido, la XLIX y la L. En la primera de ellas muestra un cielo nocturno presidido por la luna y las estrellas. Es su lema *Lumine solis*. Continuando con la metáfora solar —el Sol imagen del monarca—

¹ Así opina Carmen Bravo Villasante, en la introducción a las *Emblemas moralizadas* de Soto (1983).

se presenta a la Luna como sustituta nocturna del astro rey: es la imagen del privado que, en ausencia del príncipe, hace sus veces, gobernando con la ayuda de las estrellas, sus ministros. Sin embargo la Luna no tiene luz propia pues es el Sol quien se la presta, de la misma forma que el monarca cede algunas de sus atribuciones al valido sin que por ello se cuestione su poder. En el discurso que acompaña este emblema, Saavedra nos sorprende al dejar aflorar reflexiones maquiavelistas: el príncipe debe «hacer buena elección de un valido que le atribuya los aciertos y las mercedes, y tolere en sí los cargos y odios del pueblo» (Saavedra Fajardo:461). En la empresa L desarrolla el tema de la peligrosidad que comporta el cargo de primer ministro, que ya viéramos en Covarrubias. Muestra en su cuerpo una montaña sobre la que se abate un rayo. Es su lema *Iovi et fulmini*. La montaña, símbolo emblemático generalmente asociado a la idea de poder, grandeza o superioridad, aparece en este caso contrapuesta al valle, que representa al pueblo llano. El privado es la alta cumbre, próxima al poder del monarca —el cielo—, lo que comporta ventajas, pero también peligros: «entre sus sienas se recogen las nubes, allí se arman las tempestades, siendo el primero a padecer sus iras. Lo mismo sucede en los cargos y puestos más vecinos a los reyes» (Saavedra Fajardo:465).

ICONOGRAFÍA SIMBÓLICA DE OLIVARES

Y vamos ya a analizar algunas imágenes exaltadoras y propagandísticas del Conde Duque de Olivares. Se trata fundamentalmente de estampas que adornan frontispicios de libros editados bajo su gobierno. A través de ellas podemos constatar la elevación de Olivares que, en algunas composiciones, será prácticamente equiparado al monarca. No re-

sulta extraño: Olivares fue privado de Felipe IV coincidiendo con la «Guerra de los treinta años» y el conflicto franco-español, que decidieron el final de la hegemonía española.

Durante esos difíciles años, y hasta que los repetidos desastres obligaron a Felipe IV a aceptar la dimisión de Olivares el 17 de Enero de 1643, rey y privado establecieron un verdadero sistema de trabajo en equipo, basado en un mutuo respeto e incluso en cierto grado de afecto (Elliott 1987:49). En 1627, fruto de ese deseo de manifestar su proximidad al monarca en la década de 1620, Francisco de Herrera el Viejo inventa y graba una estampa en la que aparecen Felipe IV y el Conde Duque de Olivares, junto con la reina Isabel de Borbón y la condesa de Olivares, para ilustrar la obra *La Adoración de la Trinidad por Felipe IV*.

Esta estampa fue encargada por los Trinitarios de Andalucía, dedicándole al Conde Duque el certamen con que solemnizaron la elección del nuevo Provincial de su orden, con el deseo expreso de solicitar algo al monarca a través de su valido, que se convierte en su intermediario, por lo que los trinitarios incluyeron su petición en el grabado: *Desiderium pauperum captivorumque exaudivit*. Los religiosos eran conscientes de que una de las características del oficio de valido, era la distribución del patronato regio, y no dudaron en alabar al valido para conseguir sus deseos (*Los Austrias*:265). Elliott ya nos describió en su biografía sobre el valido, la importancia que tuvo el viaje a Andalucía de los monarcas y del valido y su esposa, pues fue en este viaje cuando Olivares dejó patente su importante lugar en la corte y su cercanía al rey, al que agasajó durante su periplo andaluz para hacer ostentación de su riqueza.

La composición, simétrica y piramidal, es rica en personajes: En el centro aparece, sobre una serie de dísticos y



Figura 2

envuelto en una elegante cartela, Dios Padre sosteniendo con los brazos al Hijo crucificado, y entre ambos la paloma del Espíritu Santo. Corona esta escena el escudo real, y la enmarcan las figuras de dos santas sevillanas, santa Justa y santa Rufina, ambas vírgenes y mártires —las dos portan palmas. A cada una le acompaña un lema. A santa Justa, *Sustine Athlas arcem hac; Deus est sum Justa corona*; a santa Rufina, *Iam Triadis torquem Regalis gemma venustet*. En un nivel inferior, arrodillados en actitud de orar y contemplando a la Trinidad, se hallan Felipe IV, Olivares, la reina Isabel, y la condesa Inés, esposa del segundo. Los hombres se sitúan a la izquierda del grupo central, las mujeres a la derecha. A cada personaje le acompaña una inscripción: A Olivares, *Captantes vmbra, cum fructu luce fruuntur*; a Felipe IV, *A Proavo extructam nitidis firmabo columnis*; a la reina Isabel, *Ornabo quem Sponsus amat, quem Frater honestat*; a la condesa Inés, *Crux cruce fulcitur: quæ est cordi, corde...*

Sobre las cabezas de cada pareja —rey y privado, reina y condesa— se hallan dos impresionantes escudos con las armas de



Figura 3

Olivares. El de la izquierda acompañado del mote *Sub vmbra*; el de la derecha, *Ave Crux*. Entre estos escudos y el escudo real antes mencionado levitan dos ángeles portando cartelas con las siguientes inscripciones: el de la izquierda, *Olive fructifera in domo Dei. Psal. 51*; el de la derecha, *Insertus in bonam olivam. Ad Rom.*

Tras una primera lectura de la lámina, parece que el mensaje fundamental que de ella se desprende es la devoción de los reyes a la Santísima Trinidad, y el apoyo que Felipe IV dispensara a la catedral sevillana. Sin embargo, el mensaje que subliminalmente llega al lector del grabado es la grandeza del Conde Duque de Olivares, equiparado, junto con su esposa, al matrimonio real. Por si fuera poco la inclusión del ministro y la condesa Inés en la lámina, sus escudos y los lemas confirman el estrecho lazo que une a los reyes a sus dos servidores. La supremacía de los primeros apenas queda reflejada por el hecho de encontrarse más próximos a la Trinidad, estar ligeramente más elevados —sobre doble almohada—, y por las coronas que ciñen sus sienes. Resulta difícil imaginar una

composición que pudiera halagar más al poderoso privado.

De 1629 es una estampa que representa al Conde Duque de busto, dentro de un óvalo, vestido con armadura y con la banda de capitán general. En las enjutas superiores el autor, M. Meriam, ha grabado trofeos militares, y en las inferiores, libros y ramas de laurel. Sin duda, estos elementos aluden a las Armas y a las Letras, los dos aspectos fundamentales en los que un gobernante debía estar formado según los tratados políticos de la época. Por debajo de todo ello un distico: *Ecce Heroa tibi geminam qui Pallada vincit / Inclitus ille Sago est, inclitus ille Toga*. Esta estampa fue realizada para la portada de la edición del *Satiricón*, de T. Petroni Arbitu (Francofurti, 1629), sin duda dedicada al Conde Duque, pues el valido era un gran amante de las letras.

Más sugerente y más demostrativo del lugar de Olivares en la Corte es el grabado para el frontispicio de *El Fernando*, del Conde de la Roca, amigo íntimo de Olivares (Vera). En la estampa vemos una portada con dos columnas a cada lado sobre las que se sitúan dos representaciones del valido como Hércules. Sobre las columnas dos jarrones con llamas. En lo alto de la portada el escudo de Felipe IV, con la leyenda: «Aquesta sombra es mi sol», refiriéndose al valido como a aquel que trabaja en la sombra en el gobierno de sus reinos. A cada lado del escudo dos angelillos sostienen una balanza y una bandera con un cáliz, aludiendo a dos de las virtudes necesarias para el gobierno: la Fe y la Justicia. Lo más interesante de esta estampa es la representación de Olivares, que aparece, situado frente a cada una de las columnas, como Hércules en el famoso pasaje de sus trabajos en que sustituyó a Atlas en el sustento del mundo. De este modo, Felipe IV-Atlas descansa el peso del gobierno en Olivares-Hércules. A la derecha aparece el valido vestido como Hércules «DE VALOR»

como reza al pie, con la piel del león de Nemea, ya que el sustituir al rey era símbolo del valor. Mientras a la izquierda esta desnudo «DE INTERÉS» sosteniendo el gobierno, es decir, sin pretender al sostener tan pesada e importante carga aprovecharse de su cargo para enriquecerse.

Pero Olivares no era tan solo un gran amante de las letras, sino también del arte de la caza, y debía acompañar a su señor en sus cacerías como su caballerizo mayor, hasta que su salud se lo permitió. Consciente de esto, el principal montero del rey, Don Juan Mateos, no dudó en dedicar al valido su tratado sobre cinegética *Origen y dignidad de la caza* (Madrid, 1634). El autor, a pesar de que incluyó a lo largo del tratado otras estampas del monarca en el ejercicio de la caza (sin duda, una práctica eminentemente regia), sabía a quién debía dedicar su obra. En este tratado, tras la portada, Perret realizó un grabado del Conde Duque, inspirado en el retrato ecuestre pintado por Velázquez (Museo del Prado, Madrid). Representa al valido a caballo en medio de un paisaje abierto, enmarcado por dos árboles en primer plano. Al fondo se divisan pequeñas construcciones. La posición del caballo en corbета y visto en escorzo desde la grupa es la misma que en el retrato de Velázquez. Olivares viste también, como en aquél, media armadura con botas altas, y la banda de capitán general de los ejércitos, si bien menos ostentosa que en el retrato velazqueño. Otra diferencia es que no alza su mano derecha con el bastón de mando, en el acto de dirigir a sus tropas. Y no lleva el chambergo, sino un sombrero de caza. Resulta curioso por cuanto Perret ha representado al valido como general de los ejércitos, en un tratado sobre la caza, en el que en el interior ha representado al monarca como cazador.

En 1634 Antonio Pérez publica *Authentica Fides Mathaei, controversiis Agitata, et Discussa*. Aunque se trata de un libro de



Figura 4

contenido religioso, incluye un grabado político de gran interés, obra de Raimundo Olivet. En él aparece el busto de Olivares envuelto en un medallón que se apoya en un altar. Medallón y altar quedan cobijados por un baldaquino de columnas salomónicas. Sobre el ático del baldaquino, decorado con volutas, se halla el escudo de Olivares, sostenido por dos ángeles y custodiado por las cuatro virtudes cardinales según la iconografía de Cesare Ripa: la Prudencia (233) —espejo y serpiente—, la Justicia (9-10) —venta, espada y balanza—, la Templanza (353) —dos vasos—, y la Fortaleza —columna. En el zócalo de la arquitectura se pueden leer dos inscripciones que exaltan al Conde Duque: *In facie prudētis Iuēt sapientia Prov. 11 v. 24*, y *Melior est timēns deū, quam mille filii. Eccl. 16 v. 1*. En 1634 el Conde Duque todavía conserva su prestigio: la suerte de la guerra todavía no se ha decidido y Olivares aparece como el gran ministro que gobierna España con pulso de hierro —ese mismo año la batalla de Nordlingen las tropas españolas e imperiales



Figura 5

derrotarán a los suecos. En el grabado que analizamos el privado de Felipe IV se presenta como el titán español adornado de todas las virtudes. Pero aún más revelador que las alegorías es en este caso el marco arquitectónico que cobija a Olivares, de inspiración berniniana, exaltándolo hasta la santificación.

Atribuido a Velázquez en la *Iconografía Hispana* encontramos la referencia de una rara estampa con un busto cortado que descansa sobre una peana, representando al Conde Duque. Viste de nuevo armadura y bando o manto anudado sobre el hombro derecho. Escritas en el siglo XVIII encontramos las palabras «El Conde Duque» en el pie de la estampa (Páez:503).

La estampa más atractiva que se hizo sobre Don Gaspar, conde de Olivares, es sin lugar a dudas la que realizaron conjuntamente Velázquez, Rubens y Pontius. Nosotros analizaremos la copia, invertida y más pequeña, de Pedro Perret, realizada en 1637. Según Elena Páez, autora de la *Iconografía Hispana*, «ni Reyes ni particulares han tenido en Es-

pana retrato grabado mas suntuoso» (Páez:502). La composición recoge elementos ya vistos en los dos grabados anteriores: El busto del Conde Duque –ataviado con armadura–, envuelto por hilos de perlas y una guirnalda de palmas a la que se atan antorchas y clarines, se apoya sobre una especie de podium/altar, adornado con el escudo heráldico de Olivares. En su zócalo se sientan dos genios que portan elementos iconográficos de fácil lectura: el de la izquierda, la clava y la piel de león de Hércules, el de la derecha, el escudo con el rostro de Medusa y la lanza de Minerva. Sobre el retrato encontramos un jeroglífico compuesto por un orbe con una corona de laurel alada, un timón, un bastón de mando con una serpiente enrollada y, coronando todos estos elementos, un Ouroboros con una estrella en su centro. Diversas frutas penden de los cortinajes que cobijan toda la composición.

La lectura de la lámina resulta sencilla una vez se han identificado y aislado sus elementos. Olivares es equiparado a un héroe y a una diosa: por su fortaleza a Hércules, y por su sabiduría a Minerva. Sus logros en su gobierno de la Monarquía –timón y bastón de mando–, guiado siempre por la prudencia –serpiente–, otorgarán al Conde Duque la Fama –clarín, palmas, laurel alado, antorchas– y la Eternidad –Ouroboros. No se puede exaltar más a un personaje que no pertenece a la familia real.

Otro ejemplo que pone de manifiesto la importancia de Velázquez en la creación de la iconografía de Olivares, es el grabado realizado por Herman Panneels, para la obra de J. A. Tapia y Robles *Ilustracion de El Renombre de Grande* (Madrid, 1638). Vemos en esta estampa un retrato del busto del valido, vestido con ropilla negra y la Cruz de Alcántara, por lo que el retrato que serviría de inspiración sería el de la Hispanic Society o el de la colección Várez

Fisa. El busto está enmarcado en una forma ovalada con una cartela muy original, en la que se entrelazan olivas, aludiendo a su título. Los escudos de armas aparecen en la parte inferior en dos cartelas parciales que se unen a la principal. En la parte superior en una filacteria se puede leer: *Sicut Oliva fructifera Psalm. 51* (Salmo 52 (51), v. 10). De la cartela cuelga un paño en el que se nos indica el autor, la fecha en que fue realizado y el lugar, además de indicarnos que se siguió un modelo de Velázquez.

De nuevo encontramos el motivo de la oliva en una estampa grabada por Francisco Navarro en 1638 para la obra *Extremos y grandezas de Constantinopla* compuesta por Jacob Cansino (Madrid, 1638). Esta obra apareció en un contexto de críticas hacia el valido, quien pretendía sustituir a los banqueros genoveses, prestamistas de la corona, por los portugueses conversos, llamados marranos, de los que se dudaba su ortodoxia cristiana. Jacob Cansino, judío de Orán, al que protegió el valido, ayudo a Olivares a establecer los primeros contactos con el marranismo internacional para que fueran los nuevos prestamistas (*Los Austrias*:264), por lo que lo representan en esta estampa como defensor de su monarca y del cristianismo. En el grabado vemos al Conde Duque en pie con rodela y espada, vestido como lo representó Velázquez en los retratos de 1624– 1626. Mirando al espectador, toca con su espada a una pequeña Hidra que tiene a su derecha, de una de las bocas de la bestia sale una filacteria: *Omnes inimici Tui Succidentur. Mic. 58* (Miqueas, 5, v. 8). Tras él un árbol sobre el que se posa una grulla que sostiene en una de sus patas un corazón, y de cuyo pico sale una filacteria: *Cor Meum Vigilat. Cant. 52* (Cantar de los Cantares, 5, v. 2). En la parte superior entre dos amorcillos, que sostienen un ramo uno y una corona de olivo el otro, el escudo de armas del Conde Duque, con la filacte-



Figura 6

ria: *Custodiens Dominum Suum Glorificabitur. Prov. 27-18* (Proverbios, 27, v. 18). Al pie en una piedra la firma del grabador: *Fran.co Na.rrro Ft.*

La explicación de estos elementos nos viene dada en la dedicatoria al valido que hizo su autor, que recoge la tradición de cómo Alonso Pérez de Guzmán vio que una serpiente amenazaba a un león y decidió ayudar a éste contra el reptil. En agradecimiento el león acompañaba al hombre en su andadura para protegerle. Recogiendo textualmente las palabras de Cansino: «Este suceso ... figura lo que hoy se ve en S.E. [El Conde Duque] asistiendo en su ministerio (a pesar de la envidia) al mas fuerte León e invicto Monarca que el universo tiene, con tan incansable animo, tanto valor de corazón y tal amor...que la mayor recreación de V. E. es trabajar en el continuo despacho y en



Figura 7

la dirección, acierto y ejecución de sus reales armas, contra los enemigos de la monarquía ... a cuyos pies todos se han de postrar y dar al través de aquella fiera mixta de dos cabezas, y a este efecto Dios nuestro señor asistira a V.E. con su gracia» (*Los Austrias*:263). En definitiva, lo que el grabado nos muestra es a un Olivares combativo contra aquellos que arnenazan al rey y a su monarquía, los herejes, ya que la lucha contra el dragón bicéfalo simbolizaba la defensa del catolicismo.² Y un defensor de su monarca siempre vigilante, representado por la grulla que sostiene el corazón con una de sus patas.³ Pero tanta vigilancia tiene su recompensa, como nos recuerda la filacteria que recoge el proverbio. La rama de olivo que sostiene el pequeño ángel hace referencia al título del valido, y la corona de olivo la encontramos en Alciato refiriéndose al gobierno y a las

² El dragón bicéfalo significaba la defensa que hizo María de Austria del catolicismo contra los herejes, en *Libro de las homas*.

³ Según Covarrubias (Centuria 2, Emblema 92, f. 192), la grulla que sostiene el corazón nos habla de la correspondencia de las dos vidas: activa y contemplativa, y de que de ambas nos hemos de valer, ayudándose la una a la otra, pues cuando el seglar duerme, se levanta el religioso, significando de forma indirecta que siempre hay alguien que vela. La fuente literaria de este emblema procede del *Cantar de los Cantares*, 5, 2.

ventajas de la paz (Alciato: Emblema CXXXIV).

Otro de los grabados mas pretenciosos es el realizado por Maria Eugenia de Beer para la obra de Fray Francisco de Rojas, *Tomo Segundo de los Opprobios q. En el Arbol de la Cruz oyo Xpo. Q.do. dixo las siete palabras. Al Gran Conde-Duque el Sr. Don Gaspar de Guzman Throno de la Mag.d del Rey Nuestro Sr. Felipe Quarto el Grande* (1640). Este titulo aparece en un amplio pedestal, en el que también podemos leer el nombre de su autor, que se denomina a sí mismo como su antiguo servidor, ya que recordemos que Francisco de Rojas, fue íntimo amigo del Conde Duque y su bibliotecario. Al pie del pedestal encontramos el escudo de armas del valido. Pero lo mas interesante del grabado son los tres retratos que nos presenta: Felipe IV, con la inscripción: «Casa Imperial de Austria», el príncipe Baltasar Carlos con la inscripción: «Balthasar Princeps Pacis» y el Conde Duque con la inscripción: «Casa Real de Guzmán». Los tres retratos enmarcados en óvalos penden de un olivo, en las ramas laterales el rey y el valido, y en el trono el príncipe. Francisco de Rojas nos da cuenta de su intención en la dedicatoria: «...mostrando más de doscientos progenitores reales de V.E. que como ramas cargadas de frutos nobilísimos se han trabado con la Casa Real de España desde los godos hasta su último descendiente de nuestro feliz y aclamado Ángel y príncipe de la Paz Baltasar Carlos, en quien las dos casas reales de Austria y de Guzman han hecho punto fijo de donde se producirán sarmientos tan dilatados que sus racimos se extienden por toda la redondez de la tierra...» (*Los Austrias*:264). Podemos entender de estas palabras, que lo que el autor, muy cercano al valido, quería demostrar era la noble procedencia del Conde Duque, como cabeza de la Casa de Guzmán y como pariente de la Casa de Austria

nada menos. Pero la realidad era otra, pues Don Gaspar procedía de una rama segundona de los Guzmán, cuestión por la que luchó mucho el padre del valido, transmitiéndole al hijo el ardiente deseo de alcanzar algún día la Grandeza.

Anteriormente, al referirnos a los espejos de validos publicados bajo el gobierno de Olivares mencionamos la obra del agustino José Laynez, *El privado Christiano...* Además de la portada, incluye dos grabados de Juan de Noort: un retrato de Felipe IV y otro de Olivares. Veamos la portada y este último retrato —aunque en la portada no aparece Olivares su compresión resulta decisiva para entender el posterior retrato del valido.

En el frontispicio y enmarcando el titulo encontramos los retratos de los dos ministros bíblicos por excelencia: José, hijo de Jacob, que sirvió al faraón como primer ministro, y Daniel, favorito de Nabuconodósor. El primero avanza sobre un carro triunfal, y sobre él leemos *Pater regis*. El segundo se levanta sobre los leones a los que fue condenado. Le acompaña el mote *Tertius in Regno*. En un segundo nivel, y sobre el título, aparece, de entre las nubes, una mano que sostiene una balanza cuyos platos ocupan dos estrellas. Sobre la balanza podemos leer en una filacteria *Iustitia de Caelo prospexit*. A ambos lados de la balanza se hallan dos medallones con motivos alusivos a los dos personajes bíblicos: sobre José se sitúa un medallón adornado con haces de espigas y estrellas y dos inscripciones: rodeando a las espigas *Vestrosque manipulos adorare manipulum meum*; en torno a las estrellas *Stellas undecim adorare me*. Aluden a las famosas profecías del hijo de Jacob. En el medallón situado sobre Daniel se representa la escena del juicio de Susana, concretamente el momento en el que el profeta acusa a los dos ancianos (Dn, 13, 50-60). Es su lema *Veritas vincit vicit*.

El elemento unificador de los dos niveles en los que se divide la portada,



Figura 8

son los rayos de luz que emergen de las estrellas de la balanza e iluminan los rostros de José y Daniel. La balanza nivelada simboliza que el afecto que sintió Dios por sus dos servidores fue el mismo, afecto que se manifestó en los dones que otorgó a José y Daniel –al primero la adivinación, al segundo la sabiduría, tal como representan ambos medallones. Como hemos dicho anteriormente, de la misma forma que se buscaban prototipos de príncipe en La Biblia –David, Salomón, Moisés, Josué– Laynez recurrió a la misma fuente para ofrecer modelos cristianos de valido. Creemos que vale la pena transcribir sus propias palabras: «Se contrapesan dos Priuados del Pueblo de Dios, o se pesan dos Estrellas (que la priuança es estrella, y gracia sola del cielo) Ioseph Patriarca, y Daniel Profeta, al parecer en todo tan proporcionados, mas tan disconformes. Vno fecundo, y casado: otro Eunucho, y estéril. Cada vno Priuado de Cinco Reyes: otro Valido de cinco Monarcas consecutiuos. Cosa no vista jamas antes de Ioseph; ni después de Daniel. Otro

sieruo por reuenta; fue Ioseph. Este enriqueció, y retirò a sus hermanos. Daniel no los tomo, ni puso en puesto a parientes, siendo Presidente de quarenta Prouincias, y viendose arbitro de cinco príncipes. Y con especialidades circuns-tanciadas, y ponderadas (a policia sagrada, y a priuança Christiana) las menores puntvalidades de sus casos, y vidas: que en todo fueron milagrosas. De los dos; cada vno fue mayor Cortesano, mas sabio palaciego: y juntos dechado de todas virtudes, y gran exemplar de ajustar Palacios, y Cortes» (Layne: s. n.). Los retratos de Olivares y Felipe IV ofrecen una composición muy similar. En el del Conde Duque que es el que nos interesa aparece el valido vestido con armadura, exhibiendo sobre el pecho la cruz de la orden de Calatrava y sosteniendo con una mano el baston de mando. Un soberbio medallon le cobija. En él podemos leer *Clipevs Philippi*. Bajo el retratado aparece su escudo heráldico. Sobre el retrato, el escudo real y la inscripción *Philippi Qvarti Magni Mvnificentia*. El elemento más interesante del cuadro es la estrella que se sitúa sobre la cabeza del valido, enmarcada por dos manos que, saliendo entre nubes, sostienen ramas de olivo. Recordemos que en la portada de *El Privado Christiano* dos estrellas iluminaban con rayos a los ministros escogidos por Dios. De igual modo –y equiparando a Olivares a José y Daniel– una estrella deja caer su rayo simbólicamente sobre el bastón de mando del Conde Duque. Dejemos que sea el propio Laynez el que explique su significado: «...pero con estrellas: La priuança es dicha, y deriuada de lo celestial: no la adquieren, aunque la pretenden los hombres, solo es quien la dispone Dios» (Layne: s. n.). La afirmacion de que Dios es el que elige los privados no es gratuita en 1641 –año en el que se publica el libro de Laynez– momento crítico en la privanza de Olivares, que es ya cuestionada

por amplios sectores de la sociedad española. Solo dos años después se produciría su caída.

Finalmente, también resulta tremendamente interesante —y revelador— el mote del retrato: Olivares es el escudo de Felipe IV, el que debe solucionar los problemas de gobierno y absorber las críticas negativas sin permitir que estas manchen la figura del monarca. El oficio del privado, a fin de cuentas.

Pero no todas las imágenes que conocemos del Conde Duque fueron tan halagüeñas. Olivares, por su cargo en la corte, no pudo escapar a las críticas, e incluso a la caricatura de su persona. Elliott (1990:601) nos ofrece una caricatura de Felipe IV como Don Quijote y de Olivares como Sancho Panza (*Hispanic Society, Nueva York*). Se trata de una caricatura anónima que aparece en una sátira de 1641, de origen portugués, en la que Don Quijote-Felipe IV va a vengar a Castilla la independencia portuguesa.

LOS RETRATOS VELAZQUEÑOS

Una de las figuras más relevantes en la creación de la iconografía del Conde Duque de Olivares fue como estamos viendo Velázquez. Sus retratos sirvieron de modelo a gran parte de los grabados del *valido*. Al artista y al privado les unía no solo la amistad, ya desde la etapa sevillana del Conde-Duque, sino también una relación de mecenazgo, pues gracias al *valido* el pintor consiguió acceder al círculo cortesano y ser nombrado pintor del rey. Al ser su mecenas, correspondió a Velázquez realizar la primera imagen de la que se tiene noticia del *valido* (Museu de Arte, São Paulo). Para la fecha en que el retrato fue realizado, 1624, Olivares tenía 34 años y ya estaba afianzado en el poder. Había recibido los nombramientos de gentilhombre de cámara y caballero mayor del rey, lo que suponía el acceso al monarca. Es



Figura 9

por ello que en su primera imagen Velázquez tratara de destacar justamente su influencia dentro de la corte, consciente de la importancia que tenía el arte como propaganda política en los círculos cortesanos. En este retrato aparece el *valido* siguiendo el modelo de retrato áulico, si bien la poca pericia todavía del pintor en el arte del halago pictórico, tuvo como resultado un retrato en el que destaca la imponente figura del *valido*. Mediante el recurso de mostrar la llave y las espuelas que cuelgan de su cinto trató de demostrar su cercanía al monarca y sus cargos de *sumiller de corps* y de *caballero mayor*.

De igual modo demostrará su cargo de caballero mayor en los retratos realizados entre 1624-1626 (*Hispanic Society of New York* y *Colección Várez Fisa, Madrid*), en los que Velázquez ya domina el arte de la adulación, pues vemos al Conde Duque con una figura

más estilizada. En esta ocasión colocará la fusta de caballerizo mayor en posición vertical para dinamizar la composición. Pero hay más: la fusta de montar que sostiene el valido en su mano derecha no es solo un elemento equilibrador de la composición, ni es su única función revelar el cargo de caballerizo mayor que detentaba Olivares. En el emblema XXXVIII de Saavedra Fajardo, *Con halago i con rigor*, encontramos una fusta de montar, presta a castigar a un corcel. El emblema se refiere a la relación entre el príncipe y su pueblo, en la cual el primero deberá saber castigar lo mismo que premiar, y así será amado y temido al mismo tiempo. Es pues la fusta —entre el cetro y el látigo— atributo del monarca. El hecho de que este instrumento aparezca en las manos de Olivares en el lienzo de Velázquez, delata la dejación de funciones que Felipe IV ha hecho en su privado.

Hacia 1630 el poder del valido de Felipe IV estaba en su máximo apogeo y la confianza depositada en él por el monarca era total. El titular del gobierno era el rey, pero gobernaba el valido, como los poetas procuraban dejar constancia en sus composiciones. Durante la primera mitad de la década de 1630 el valido enfatizará en sus representaciones su responsabilidad en las victorias militares de Felipe IV durante la década anterior, que le valieron recibir en 1625 el título de General de la Caballería española. Justo cuando empezaban los síntomas de la crisis, pretendía dar la imagen de una monarquía fuerte. También será motivo recurrente en sus imágenes propagandísticas el recurso a mencionar su apellido, Olivares, y las virtudes asociadas al olivo. Así como destacar su papel como instructor del príncipe Baltasar Carlos, el futuro de la monarquía.

Ejemplos de esto son el retrato ecuestre realizado hacia 1630 (Museo del Prado, Madrid), uno de los géneros en los

que más se manifestaba el poder político de gobierno sobre el pueblo. El significado emblemático de los retratos ecuestres de Velázquez ha sido estudiado por Moffitt, Liedtke y Zárate.⁴ En este cuadro Velázquez representó al Conde Duque como general de los ejércitos sobre un caballo alazán, que parece surgir de la espesura del bosque, a un claro donde al fondo se ve la batalla. El caballo está en posición de corveta, mientras el Conde Duque levanta su brazo derecho, en cuya mano lleva el bastón de mando. Parece dirigir a un contingente de tropas que va a unirse a la batalla, según destacó Brown (127). Lleva una armadura negra damasquinada, pantalones de montar bordados en oro, botas hasta la rodilla, y chambergo con plumaje. Cruza su pecho una exagerada banda roja, que es la enseña de capitán general, y que destaca así el papel de Olivares como «caudillo victorioso», presentándonos al Duque «como un hombre de mando: frío, decidido, seguro y valeroso» (Brown:128) Aunque en la realidad su poder ya empezaba a debilitarse.

En la *Lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos*, hacia 1636-1638 (Colección Duque de Westminster, Londres), el valido se nos presenta configurando el destino de la monarquía según Brown resaltó. El cuadro nos presenta las habilidades del joven príncipe como jinete, que anuncian sus habilidades como futuro monarca. Sin embargo, ha de recibir una instrucción, y el más adecuado para dársela era Olivares, quien recibe una lanza para a su vez entregársela al príncipe. El Conde Duque ya había instruido a su propio padre en las formas de la corte. En palabras de Brown: «El cuadro rinde así homenaje al Conde Duque en cuanto que mentor de reyes» (Brown:125). Los retratos de finales de la década de los treinta ya nos ofrecen una imagen de un valido cansado y enfermo (Museo del Ermitage, San Petersburgo). Las tareas de gobierno habían mermado

⁴Véanse González de Zárate 1985; Moffitt 1978 y 1988; y Moffitt y Liedtke.

de forma importante su salud, ya débil de por sí y con tendencia a los trastornos psicológicos. Su influencia en la corte estaba en crisis, por sus continuos errores y las críticas que sobre él se vertían.

OLIVARES CORONA AL REY

Brown y Elliott en su obra *Un palacio para el rey*, hacen un magnífico análisis de un cuadro fundamental para analizar la iconografía del Conde Duque: *La Reconquista de la bahía de Brasil*, pintado por Juan Bautista Maino para completar la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, hacia 1635. Los autores no pueden ver más que la intervención del valido, asesorado por Velázquez y Francisco de Rioja, en el programa conceptual del Salón de Reinos. En especial destacan la intervención de Francisco de Rioja, que ya había desempeñado responsabilidades como supervisor de programas artísticos, como el responsable de transformar las ideas de Olivares en ordenes para los pintores encargados de la decoración, supervisados probablemente por Velázquez. Un programa de decoración que se convirtió en un magnífico instrumento de propaganda política y de autoglorificación, no tanto para los enemigos o los partidarios de Olivares, sino más bien dirigido a aquellas personas influyentes en provincias que todavía se podían dejar seducir por el valido. Y dirigido también al príncipe como ejercicio de conmemoración y de enseñanza de las virtudes morales y políticas que debía tener como futuro monarca.

El cuadro de Maino sin embargo resultaba original con respecto a los demás cuadros de batallas de la estancia, por cuanto no destacaba en la composición a los grandes generales vencedores, sino una escena de piedad en la que una mujer limpia las heridas a un soldado. En primer término el pintor ha situado a los habitantes de Bahía, ya de regreso a

sus hogares tras la liberación por las tropas españolas, auxiliando a los nobles heridos en la batalla. Esta escena tiene además paralelismos con la obra literaria de Lope de Vega *El Brasil restituido*, que narra la batalla, publicada en el mismo año que tuvo lugar, 1624.

Mayor interés tiene para analizar la iconografía del Conde Duque, la escena que se representa en un plano medio. Siguiendo igualmente la obra de Lope de Vega, Maino representa el momento en que don Fadrique de Toledo, el general victorioso, muestra a los holandeses vencidos un cuadro del monarca, para que le pidan clemencia. Este retrato del monarca presenta una fuerte carga alegórica, por cuanto va acompañado de diversos personajes. Aquí es donde encontramos una variación al texto de Lope, pues según éste don Fadrique tendría que haber sido coronado por Apolo. Pero Maino prefirió representar la gloria del monarca, en lugar de la del general, por aquel entonces caído en desgracia. En lugar de representar al monarca coronado por Apolo, lo representó siendo coronado por el Conde Duque. Por otra parte John Moffitt (1994:198), propone como fuente gráfica y textual del lienzo de Maino el emblema CXXXIV de Andrea Alciato *Optimus civilis*. Destacan además Brown y Elliott cómo el valido supo hacer en el momento más adecuado su única aparición en el Salón de Reinos: «Olivares supo calcular perfectamente su aparición, pues la escena representada en el tapiz constituye una especie de *tableau* que alude al sentido de todo el conjunto decorativo» (Moffitt 1994:198) El monarca aparece vestido como soldado, con armadura, la banda de general y el bastón. A su derecha, la diosa de la guerra, Minerva, le ofrece la palma de la victoria con una mano, mientras con la otra le corona con laurel. Pisoteadas por el monarca, aparecen en el suelo las personificaciones de la Herejía, la Discordia y la Traición o Engaño. Se nos ofrece así una

imagen de un monarca vencedor contra estos males, que en esos días encarnaban los holandeses, los ingleses y los franceses. Esta victoria fue debida a la intervención divina, extremo indicado por la cita del Salmo 43 que aparece sobre el dosel: *sed dextera tua*. Pero el monarca no solo contó con la intervención divina, sino también con la ayuda del Conde Duque. Para demostrarlo el valido se sitúa junto al monarca, sosteniendo junto con Minerva la corona de laurel que van a colocar sobre su cabeza. En la otra mano sostiene una espada y una rama de olivo, símbolo tanto de su apellido como de reconciliación. Une en el cuadro no solo la idea de victoria, sino también la de reconciliación del monarca sobre sus enemigos, y detrás de ello la figura del valido. Glorificaba así este cuadro a la figura de Olivares, en un momento en que la oposición a su gobierno se hacía cada día más evidente en la corte, presentándonos al Conde Duque «como coautor de los triunfos del rey». Este cuadro además estaba inserto en un programa iconográfico, el del Salón de Reinos, que pretendiendo glorificar al monarca y a su gobierno, acabó glorificando a su ministro, que era quien en realidad gobernaba.

Queremos destacar, para concluir, que nos encontramos ante una pintura dentro de otra pintura, de un cuadro dentro de otro cuadro. Al margen del papel simbólico que jugaba el lienzo de Maino dentro del programa iconográfico del Salón de Reinos, La *Reconquista de la bahía de Brasil* pone de relieve la importante misión que los retratos simbólicos desempeñan en la guerra de imágenes que se libra entre las artes al servicio de las diversas monarquías absolutas de la Europa del siglo XVII. Los entonces súbditos brasileños de Felipe IV no tendrían nunca la posibilidad de conocer directamente al monarca, ni tampoco a su valido, pues ni uno ni otro viajarían jamás al Nuevo Mundo.

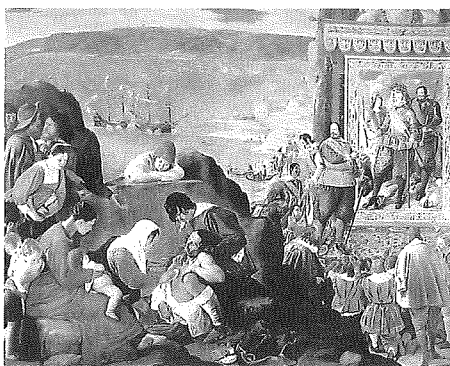


Figura 10

Tampoco los conocerían personalmente los derrotados soldados holandeses. Unos y otros, sin embargo, pudieron descubrir a Felipe IV y a Olivares gracias a su materialización a través del arte, pues el lienzo que muestra el general Fadrique deviene a la vez en regiofanía y ministrofanía. Las diversas imágenes de Olivares que hemos mostrado en este trabajo desempeñaron precisamente ese papel: poner ante los ojos de los súbditos el retrato simbólico del temido primer ministro.

BIBLIOGRAFÍA

- Aciato. *Emblemas*. Madrid: Akal, 1985. Ed. de Santiago Sebastián.
- Bermúdez de la Pedraza, Francisco. *El Secretario del Rey*, Madrid: 1620.
- Brown, Jonathan. *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza, 1986.
- Brown, Jonathan, y J. H. Elliott. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 1988.
- Cansino, Jacobo. *Extremos y grandezas de Constantinopla*, Madrid, 1638.
- Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610. Ed. de Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.
- Elliott, John H. «Historia de una ambición». *Historia* 16, 137 (Sept. 1987).
- Elliott, John H. *El Conde Duque de Olivares*. Barcelona: Critica, 1990.
- Felipe, Bartolomé. *Tratado del consejo y de los consejeros de los príncipes*, Coimbra: 1584.

- Furió Ceriol, Fadrique. *El Concejo, i Consejeros del Príncipe*, Amberes, 1559.
- González de Zárate, J. M. «Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco». *Goya*, 187- 88 (1985), 53-64.
- Layne, José. *El Privado Christiano Deducido de las Vidas de Joseph y Daniel que fueron Valanzas de los Validos en el fiel Contraste del pueblo de Dios*, Madrid, 1641.
- Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M(ajestad) C(atólica) de la Emperatriz dona María de Austria, fundadora de dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603*. Madrid: Luis Sánchez. 1603.
- Los Austrias*. Grabados de la Biblioteca Nacional. Madrid: Biblioteca Nacional y Julio Ollero Editor, 1993.
- Madariaga, Juan de. *Del Senado y de su príncipe*, Valencia: 1617.
- Mártir Rizo, *Historia de la vida de Lucio Anneo Séneca*, Madrid, 1625.
- Mateos, Juan. *Origen y dignidad de la caza*, Madrid, 1634.
- Mendoza, Enrique de. *El privado christiano, en forma de carta de un amigo a otro recién admitido a la priuanga de su Príncipe*, Madrid, 1626.
- Mínguez, Victor. *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellon: Universitat Jaume I, 2001.
- Moffitt, John F. (1978). «The Count-Duke of Olivares on Horseback: An Emblematic Equestrian Portrait by Velazquez». *Konsthistorik Tidskrift* 47, 27-38.
- Moffitt, John F. (1988). «Velazquez y el significado del retrato ecuestre barroco». *Goya* 202, 207-15.
- Moffitt, John F. (1994). «Una emblemización de Felipe IV y el clave alciatino del Salon de Reinos del Buen Retiro». *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 255-77.
- Moffitt, John F. y W. Liedtke. «Velazquez, Olivares and the Baroque Equestrian Portrait». *The Burlington Magazine* 128 (1981): 529-37.
- Páez, Elena. *Iconografía Hispana*. Madrid: 1966-1970.
- Pellicer de Tovar Abarca, José. *La Constancia Christiana, Necesaria en un valido*, Madrid, 1638.
- Pérez, Antonio. *Authentica Fides Mathaei, controversiis Agitata, et Discussa*. 1634.
- Ramírez del Prado, Lorenzo. *Concejo i consejero de príncipe*, Madrid: 1617.
- Retrato del Privado Christiano político deducido de las acciones del Conde Duque*, Nápoles, 1635. Trad. de Francisco de Balboa y Paz.
- Ripa, Cesare. *Iconologia*. Madrid: Akal, 1987.
- Rojas, Fray Francisco de. *Tomo Segundo de los Opprobios q. En el Arbol de la Cruz oyo Xpo. Q.do. dixo las siete palabras. Al Gran Conde-Duque el Sr. Don Gaspar de Guzman Throno de la Mag.d del Rey Nuestro Sr. Felipe Quarto el Grande*, 1640.
- Saavedra Fajardo, Diego. *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*, Munich, 1640. Madrid: Editora Nacional, 1976. Ed. de Quintín Aldea Vaquero.
- Soto, Hernando de. *Emblemas Moralizadas*, Madrid, 1599. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983. Ed. de Carmen Bravo Villasante.
- Tapia y Robles, J. A. *Ilustracion de El Renombre de Grande*, Madrid, 1638.
- Vaenius, Otto. *Quinti Horati Flacci Emblemata insignibus in aes nostisque illustrata*, Amberes, 1607.
- Vera, Juan Antonio de, Conde de la Roca, *El Fernando o Sevilla restaurada: poema heroico escrita en los versos de la Gerusalemme Liberata del isigne Torquato Tasso ofrecido alla Magestad de Filippo IV el Grande*. En Milán: Por Henrico Estefano, 1632.

FIGURAS

- Figura 1 «Felipe IV y el Conde Duque de Olivares, junto con la reina Isabel de Borbon y la condesa de Olivares», Francisco de Herrera el Viejo inventó y grabó, 1627, en *La Adoracion de la Trinidad por Felipe IV*.
- Figura 2 «Retrato de Conde Duque de Olivares», M. Meriam grabó, 1627 en T. Petroni Arbitu, *Satiricon*, Francofurti, 1629.
- Figura 3 Frontispicio de *El Fernando*, del Conde de la Roca, 1632.
- Figura 4 «Conde Duque de Olivares», Raimundo Olivet grabó, 1634 en Antonio Pérez, *Authentica Fides Mathaei, controversiis Agitata, et Discussa*, 1634.
- Figura 5 «Retrato alegórico del Conde Duque de Olivares», Pedro Perret, 1637.
- Figura 6 «Conde Duque de Olivares», Herman Panneels grabó, en J. A. Tapia y Robles, *Ilus-*

tración de *El Renombre de Grande*, Madrid, 1638.

Figura 7 «Olivares matando al dragon», Francisco Navarro grabó, 1638, en Jacob Cansino, *Extremos y grandezas de Constantinopla*, Madrid, 1638.

Figura 8 «Conde Duque de Olivares», Juan de Noort grabó, en José Laynez, *El Privado*

Christiano Deducido de las Vidas de Ioseph y Daniel que fueron Valanzas de los Válidos en el fiel Contraste del pueblo de Dios, Madrid, 1641.

Figura 9 «El Conde Duque de Olivares», Diego de Velázquez, 1624-1626, The Hispanic Society, New York.

Figura 10. «La reconquista de la bahia de Brasil», Juan Bautista Maino, 1635.

IMÁGENES DE DIVINA Y HUMANA POLÍTICA:
LA PORTADA EN LOS LIBROS
DE EDUCACIÓN DE PRÍNCIPES.

Emilia Montaner
Universidad de Salamanca

No cabe duda que el placer de tener entre las manos un libro antiguo, ya de por sí insuperable, se incrementa cuando viene adornado con ilustraciones. Grabadas sobre madera o sobre metal, elaboradas con tosquedad o compuestas con pericia aún siguen ejerciendo el poder de fascinación que tuvieron antaño.

Es probable que en muchas ocasiones imperativos editoriales o cuestiones económicas impusieran cortapisas ineludibles a los grabadores. Tal vez sus burlas estuvieran condicionados por el pensamiento del autor de la obra.¹ En cualquiera de los casos los artistas tendrían que enfrentarse a un mismo reto: saltar la barrera que separa las imágenes de las palabras. En sintonía o no con el contenido del texto, sus estampas construyen en las mentes otro relato que incita al lector a imaginar o evocar. Rubias princesas, gallardos príncipes, malvadas brujas o encantadores enanitos ocupan un lugar inolvidable en nuestros recuerdos infantiles.

Muchas dificultades tanto técnicas como económicas habrían de salvar los libreros que pretendieran imprimir volúmenes ilustrados. Al convertirse entonces las estampas librescas en un

artículo de lujo se vieron confinadas en la mayoría de los casos a la primera de sus páginas.

Elucidar el contenido significativo de estos umbrales que preparan al acto casi religioso de la lectura, utilizando la expresión de Marc Fumaroli, no siempre resulta una sencilla tarea (Fumaroli:421).

Bien es cierto que a veces el redactor del texto en dedicatorias, prefacios o exordios facilita su interpretación pero en muchas ocasiones para desdicha del investigador, hay que irlo rastreando a través de una retórica farragosa.

No obstante en este complejo panorama destacan una serie de programas iconográficos unidos por un objetivo primordial: enaltecer un sistema de valores relacionados con la monarquía. Me refiero a las portadas de libros de contenido político que tanta difusión obtuvieron a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Dos tratados publicados en los primeros años del XVI estaban llamados a provocar una fructífera polémica. *El Príncipe* de Maquiavelo escrito en 1513 y el *Institutio Principis Christiani* de Erasmo de Rotterdam editado tres años más tarde. Mientras el primero defiende un modelo de gobierno donde los prínci-

¹ Matilla piensa que «en la mayoría de estampas el autor del libro determina la iconografía atendiendo al planteamiento de la obra», aunque pocos testimonios documentales avalen el aserto. En 1972 Vetter dio a conocer una escritura mediante la cual Melchor Prieto contrata la realización de la portada de su *Psalmodia Eucarística* con el grabador Juan de Courbes, quien se compromete a «abrir [sus estampas] conforme al patrón que de cada una le da» (Matilla:4, 5 y7).

pios éticos se subordinan a la razón de estado, el segundo propugna un «arte político» acorde con el humanismo cristiano. El hecho no deja indiferente a la industria tipográfica. Los debates y controversias desembocan en una proliferación de impresos que atacan sostienen o matizan unas u otras consideraciones.

Aunque nadie osara discutir que la monarquía fuera el mejor sistema de gobierno, sin embargo se temía que la concentración de poder en una sola cabeza decayera en despotismo o tiranía o que la ineptitud del soberano empujara al país a la ruina. Únicamente una preparación adecuada podía hacer desvanecer estos temores. Que el príncipe sea de buena índole al nacer debe pedirse a Dios con ofrendas —escribe Erasmo— pero que el bien nacido no degenera o que el nacido torcidamente mejore con la educación, en parte está en nuestras manos.²

Instruir adecuadamente al futuro monarca representa pues una inquietud urgente y generalizada.³ Como de esta preparación depende las prosperidades o las adversidades de sus súbditos, los tratadistas recalcan una y otra vez el papel determinante del preceptor.⁴ Dada la trascendencia del maestro, insisten en lo riguroso de la elección en la que debe primar además de su experiencia en el oficio, su integridad, honestidad, bondad y autoridad para, según el pensamiento erasmiano, sembrar en su discípulo la semilla de la virtud.

Al ir desplazando los validos a los órganos de consulta, los teóricos definen de una u otra manera la vigencia del antiguo sistema de consejos tan vigoroso en el XVI. Surge así de las imprentas una buena colección de escritos donde se recuerda al monarca la importancia del asesoramiento en asuntos de

gobierno, habida cuenta que la complicación de los negocios de estado hacía inviable el control absoluto en una sola persona.

Otra de las inquietudes de la literatura política se relaciona con la expansión de la Corona y sus conexiones internacionales. La conservación del Imperio hispano que cada vez se hacía más difícil, recaía en buena medida en la habilidad de sus representantes en las cortes europeas. De sus buenos oficios y capacidad podía depender el éxito de nuestros intereses en el exterior. Importante y compleja era pues la actuación de los diplomáticos. Importante por manejar instrumentos de negociación decisivos para el futuro de la nación. Compleja ya que su mediación podía incidir en la trayectoria de las relaciones entre los estados.

En torno a estos componentes básicos de una monarquía moderna —digna preparación del monarca, sistema institucional de Consejos y eficiente política exterior—, se imprimen múltiples tratados de los que he seleccionado tres a modo de ejemplo. Todos ellos fueron redactados en la primera mitad del XVII, época en la que en España sin dejar de ser la gran potencia europea comienza a experimentar síntomas de decadencia mezclándose la conciencia de grandeza con los presagios de desolación.

UNA ENSEÑANZA POLÍTICA Y CRISTIANA

En 1633 sale de las prensas madrileñas de la viuda de Juan González un volumen en tamaño octavo dedicado a Felipe IV bajo el título *El maestro del príncipe*. Su autor don Jerónimo Fernández de Otero aunque declare servil-

² Consciente de la importancia de una buena educación, Erasmo dedica el primer capítulo, el más prolijo del tratado, al nacimiento y educación del monarca. (Erasmo:13).

³ Siguiendo el pensamiento de Aristóteles a diferencia del tirano que busca su provecho, el príncipe entiende por interés público el bienestar de sus vasallos (Erasmo:40, 41 y 81).

⁴ «del buen ayo y maestro, sale un buen rey ... la autoridad del maestro constaba de la autoridad de su vida, enseñando más con obras que con palabras» (Mallea: fol 55v.)

mente en el prólogo haberse inspirado en D^a Inés de Zúñiga, esposa del conde duque de Olivares, camarera mayor de la reina y preceptora de los primeros años del príncipe Baltasar Carlos, en realidad redacta una versión compendiada de la célebre *Philosophía moral* del jesuita Juan de Torres.⁵

Tenía el doctor Fernández de Otero una sólida formación intelectual y sobre todo una dilatada experiencia jurídica. Originario de Carrión de los Condes, después de cursar Bachiller en Salamanca en 1610 con una beca de la diócesis de Palencia para San Clemente de los españoles, se instala en Bolonia doctorándose en ambos derechos. Catedrático de víspera de cánones en esa universidad y con posterioridad de prima de Leyes en Nápoles, ocupa en diferentes ciudades italianas entre otros cargos, los de auditor, visitador de aduanas, juez criminal e Inquisidor. Tras desempeñar diversas dignidades en el Vaticano bajo Gregorio XV y Urbano VIII, fallece en Barcelona en 1635.

Juan de Courbes se encarga de ejecutar la portada del tratado que diseña a la manera de frontispicio o fachada arquitectónica según una tipología muy difundida a lo largo del XVII.⁶

Sorprende lo estereotipado de las formas e imagería empleados por el artista teniendo en cuenta que en el capítulo I de la segunda parte del libro al tratar de la importancia de la amistad y unión con Dios, Fernández de Otero suministra un elenco de metáforas susceptibles de inspirar un sugerente programa iconográfico.⁷

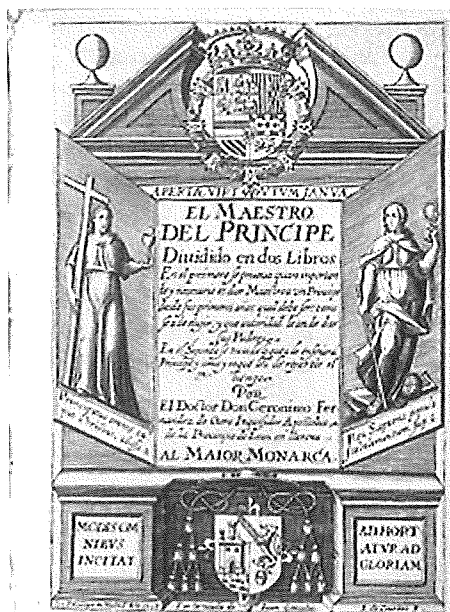


Figura 1

Volviendo al frontispicio de Juan de Courbes, un gran frontón partido, como es habitual, cobija el escudo real rodeado del toisón de oro, decoración heráldica que se completa con el blasón del escritor pintado en el retroceso central del basamento.⁸ Dos puertas aludiendo a las dos partes en que se divide el tomo, en cuyo dintel se lee *apertae virtutum januae*, (las puertas abiertas de las virtudes) descubren el título de la obra, autoría y dedicatoria, escritos en cursiva en distintos tamaños. (Figura 1)

La puerta de la izquierda que corresponde significativamente al primer apartado del volumen fragmentado a su vez en cuatro capítulos, se destina a ensalzar la importancia del ayo en la for-

⁵ (Torres 1596) El libro de Fernández de Otero tal vez por ser más preciso y concreto que la densa obra de Torres compuesta de 25 partes, debió gozar de cierta difusión conociendo varias impresiones en Madrid en 1638 y 1667 y en Colonia en 1732 (Palau V, núm. 89520). El ejemplar consultado pertenece a la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (BUS), signatura 15781.

⁶ Los grabadores se inspiran en formas clasicistas introducidas por los tratados de Palladio, Serlio o Vignola. (Roteta:39) Los primeros ejemplos de este tipo de portadas salen de la imprenta de Plantin y se introducen en España a finales del XVI. (Matilla:17).

⁷ El autor describe utilizando hermosos símbolos el palacio espiritual que para morada del Altísimo el maestro ha de ayudar a levantar en el alma de su discípulo. (Fernández de Otero: fols. 25r-44v).

⁸ El grabado mide 184 x 139 mm. (Páez Ríos: vol. I, núm. 527-50 y Matilla: núm 92, 114).

mación del príncipe, las consecuencias de una buena elección así como las calidades que deben adornarle. Aspecto este último que el autor resume bajo el vocablo devoto empleado en el sentido tomista «*tener la voluntad pronta para hacer todo lo que es del servicio de Dios, que es guardar su santa ley con fervoroso afecto*».⁹ Visualiza el pensamiento la alegoría de la fe católica, «*puerta de la vida y fundamento de la salvación*» representada con los atributos que ha ido fijando el paso del tiempo: el cáliz y la cruz. A modo de lema ostenta las palabras inspiradas en la epístola de san Pablo a los Colosenses (2,10) *principatus omnis caput Christus* (Cristo es la cabeza de todo principado), reiterando el difundido principio divino de autoridad defendido sin excepción por todos los tratadistas.

El buen maestro además de brillar en las virtudes ha de ser amigo de letras, muy leído en escrituras divinas y humanas, parafraseando a fray Antonio de Guevara, (*Relox*, Lib. II cap. xxxiv, 629) para poder infundir en el príncipe el don de la sabiduría. Era una cuestión indiscutible que la ciencia no sólo perfeccionaba la naturaleza humana sino que también era capaz de trocar los malos hábitos. Por esta razón, dedica la segunda parte de dicho volumen a detallar exhaustivamente el riguroso plan de estudios que debe seguir el discípulo. El programa docente que hoy haría temblar al alumno más aplicado, aparece alegorizado en la puerta de la derecha donde se destaca una matrona portando los signos distintivos de las diferentes materias.¹⁰ El espejo según el modelo

de Ripa da a entender que partiendo de la observación de los accidentes de las cosas se llega a la deducción de su esencia. La vara hace referencia a la gramática, el compás y la escuadra a la geometría como arte de medir la tierra, el globo o esfera a la geografía y los libros, a la Historia maestra de la vida por suministrar ejemplos a imitar.

El mote *rex sapiens populi stabilimentum* (Un príncipe sabio es la seguridad de su pueblo) inspirado en Sb 6,26, ilustra una de las máximas políticas más extendidas.

Las dos sentencias grabadas en el basamento y que en cierto sentido sirven de ajustado colofón al programa, definen al preceptor modélico: *Modis omnibus incitat* (incita por todos los medios), *adhortatur ad gloriam* (exhorta a la gloria).

EL ARTE DE SABER DAR Y RECIBIR CONSEJO

La primera edición del libro titulado *Del Senado y de su Príncipe* escrita por Fray Juan de Madariaga, monje en la cartuja valenciana de Porta Caeli, se publica en 1617 en la imprenta del conocido tipógrafo valenciano Felipe Mey.¹¹ Como los superiores de la Orden consideraran poco adecuado para un cartujo disertar sobre temas políticos, la obra se retira poco tiempo después para reeditarse en 1626 sustituyendo la autoría del cartujo por «*un devoto religioso que por su humildad no se nombra*».¹²

Remedando el ejemplo de Roma, paradigma de grandeza y prosperidad, entiende el autor por Senado a los Con-

⁹ «todas estas cosas pudiera haber excusado ... con haber dicho que ... ha de ser devoto pues todas se comprenden en eso... y eso consiste según Santo Tomás» (Fernández de Otero: fol 11v).

¹⁰ El programa que sigue el modelo pedagógico de Juan de Torres cubre «todo lo que le pueda aprovechar para el gobierno de su persona y de sus estados, leer y escribir las lenguas latina, griega, alemana, francesa, italiana que son las más universales... dialéctica filosofía, aritmética principios y reglas generales de derecho ...» (Fernández de Otero: fols. 57v-58r).

¹¹ El ejemplar estudiado se encuentra en BUS, signatura 31926. Descendía Felipe Mey del flamenco Juan van Mey que se estableció en Valencia en las primeras décadas del xvi. (García Vega: vol. II, 126).

¹² Introduciendo algunos cambios en hojas preliminares, publica esta segunda edición Juan Bautista Marçàl en Valencia en 1626 con el título *Gobierno de príncipes y de sus consejos para el bien de la república* (Palau: vol. III, 146206).

sejos en general y en especial al Consejo Supremo de España, y por su príncipe, a quien ostenta su presidencia.¹³ No en vano Fray Juan dedica el tratado al noble de origen gallego Don Pedro de Castro, conde de Villalba y de Lemos y de Andrada antiguo presidente de Nápoles y del Consejo de Indias y a la sazón, presidente del Consejo de Italia.

El texto que sigue de cerca el célebre *Speculum aureo*, de Jerónimo de Ceballos, formula una auténtica declaración de principios.¹⁴ Ordena en primer lugar al monarca la imperiosa necesidad de dejarse asesorar por hombres sabios y virtuosos, celosos observantes de las leyes y en segundo, a respetar los bienes de la Iglesia amenazando con la destrucción a quien osara despojarla de sus rentas e inmunidades.¹⁵

Ocupando casi la totalidad de la portada de esta primera edición, un Anónimo artífice graba en madera, a pesar de que a mediados del XVI las técnicas calcográficas habían desplazado a las xilográficas, una curiosa figura emblemática cuyo significado hay que ir indagando a lo largo del argumento de la obra. (Figura 2)

Compone el cuerpo del emblema un gran corazón rodeado de una orla de trazado manierista en cuyas esquinas niños gordinflones sostienen cintas con ramos de frutas o tañen trompetas como si de famas se tratase. La modesta tipografía queda reducida al título, nombre



Figura 2

del autor y datos editoriales, situados al principio y al final de la página.

El P. Madariaga aplicando el concepto clásico del macrocosmo y microcosmo —el mundo como gran universo y el hombre como réplica del mismo— al gobierno político considera a la nación española como un cuerpo humano cuya cabeza es el rey y el corazón sus Consejos.¹⁶

No hay duda por tanto que el gran corazón donde aparece escrito *cor regni* simbolice al Senado y la corona real que lo remata con la inscripción *Mens Regni*,

¹³ Encabezaba la lista de Consejos, establecidos la mayoría en la época de los Reyes Católicos, el Consejo de Estado que presidía su majestad e integraban los miembros de las más ilustres familias. Seguían en importancia los Consejos Supremos de Castilla, de Aragón, de Indias, de Italia, de Flandes, de Portugal, de Guerra, de Hacienda, de la Santa Inquisición y Real de Ordenes. En la época del autor, el reino de Valencia dependía del Consejo Supremo de Aragón y estaba presidido por nobles castellanos de la familia Sandoval, conservadores y leales a la Corona. (Triadó: vol. VI, 52).

¹⁴ El libro se difundió por medio de múltiples ediciones. He consultado la edición de Salamanca impresa en 1613.

¹⁵ Escribe Fray Juan: «Considerare con humildad la majestad Real su propio ser, la imperfección de la naturaleza humana ... un señor de casi medio mundo como lo es el de España ha menester un inmenso peso de Consejo» «a esto las consultas a los varones sabios amigos y consejeros ... que aunque inferiores en dignidad pero en la razón e inteligencia son como reyes del reino por lo cual les deben los príncipes muy benigna audiencia». Ordena a los senadores «tratar en los senados las cosas de Dios y de la Iglesia» con respeto, advirtiéndoles «hemos visto honrados y premiados de Dios a los príncipes cristianos ... y castigados a los que despojaron a las iglesias ... no hay más cierto pronóstico de la destrucción de un rey que esta de ofender a la Iglesia, quitándole sus rentas e inmunidades» (Madariaga: 7, 449 y 453).

aluda directamente al soberano.¹⁷

En el interior de este corazón también incluye las cualidades que deben caracterizar a los senadores y de modo particular a su Presidente. La lista comienza con la sabiduría, la más excelsa de todas, significada por un ojo abierto, habitual signo emblemático aplicado a ministros y consejeros, en cuyo interior se lee el vocablo *Sapientia*.¹⁸ Una espada seguida de la palabra *Iustitia* indica que dicha virtud de naturaleza regia es compartida por aquellos que la imparten en representación. La *Potentia* acompañada del cetro viene a mostrar que aunque el poder supremo pertenece en exclusiva al soberano, éste tiene la facultad de delegarlo en los presidentes y demás miembros de los consejos.¹⁹

Comienza la lectura del lema que rodea dicha figura en sus cuatro lados de izquierda a derecha en el sentido de las agujas del reloj. Las inscripciones compuestas a partir de versículos del Eclesiástico y de los Proverbios, libros didácticos por excelencia, dicen dirigiéndose al monarca, «*ne innitaris prudentiae tuae*» (Prov 3,5) (no te apoyes en tu prudencia), «*cor boni consilii statue tecum; non est enim tibi aliud pluris illo*», (Ecl. 37,17) (permanece firme en lo que resuelvas porque ninguno será para ti más fiel que él) y refiriéndose a los ojos del entendimiento, «*Posuit Deus oculum ipsorum super corda illorum*» (Ecl. 17, 7) (Les

puso Dios el ojo sobre el corazón).

En la parte inferior del emblema aparecen los términos hebreos URIM TUMIM remitiendo al conocido método de adivinación empleado por los judíos en el Antiguo Testamento. Cuando los israelitas querían comunicarse con el Altísimo recurrían a dos pequeños objetos diferenciados, especie de dados sagrados que el Sumo sacerdote guardaba en una pequeña bolsa. Por medio de estas suertes Yahvé revelaba lo que más convenía al gobierno de su pueblo.²⁰

Con dicha fórmula, lógicamente sacada de contexto, el P. Madariaga al recordar una vez más que toda autoridad procede de Dios, invita a los mandatarios a acudir en busca de consejo al «*Soberanísimo rey de la gloria (en quien no cabe)... ignorancia ... por ser la misma sabiduría*», (Madariaga: fol. 1r.)

LA POLÍTICA EXTERIOR

Mientras se mantuvo la hegemonía de los Austrias hispanos, sus representantes en las cortes europeas gozaron de prestigio y autoridad sin embargo, cuando las derrotas y fracasos comenzaron a proliferar, su actuación se vió notablemente restringida.

Malos tiempos corrían pues cuando don Cristóbal de Benavente y Benavides dedicara en 1643 al príncipe Baltasar Carlos un tratado titulado Ad-

¹⁶ «Hay en el cuerpo de la república una cabeza en el lugar mas eminente que es el rey, un corazón que es el senado y en estos dos senos se recogen todos los pensamientos del gobierno ... así en los negocios graves debe el príncipe acudir luego al corazón del reino que es su consejo», (Madariaga: fol. 6v.) La conocida similitud aparece con cierta frecuencia en la tratadística. (Ceballos: fols 2r y v, 4r y 10r).

¹⁷ Es posible que se inspirase para la formulación de su emblema en el famoso diccionario de Valeriano donde figura un corazón como símbolo de consejo. (Valeriano: Lib. xxxiv, 242).

¹⁸ Escribe refiriéndose a los consejeros «ellos son los ojos de su majestad con los cuales mira siempre por la exaltación del nombre cristiano» (Madariaga: fol 6r.) Saavedra Fajardo escribe a propósito de la empresa 55 que Aristóteles «para mostrar ... a Alejandro Magno las calidades de los consejeros los compara a los ojos. Esta comparación trasladó a sus Partidas el rey sabio» (644).

¹⁹ «Un príncipe soberano ha de tener tres virtudes reales potestad, sabiduría y justicia. La primera potestad suprema que no conviene que esté con igualdad en muchos sino en sola la persona real, pero ... las otras se pueden hallar en otros hombres ... es siempre ayudado de sus consejeros que hacen un cuerpo con el senado ... recibiendo parte de la potestad suprema unos sobre unos reinos y otros sobre otros para ayudarle en el gobierno con esta comunicación de virtudes » (Madariaga: fols 5v-6r.).

²⁰ Los ejemplos abundan en la Biblia. En el primer libro de Samuel (14,40 y ss) se lee: «si en mí o en Jonatan mi hijo está el pecado ... Yahvé ... da *urim* y si está la iniquidad en el pueblo ... *tummin*». En Números (27,21) Josué recurre al sacerdote Eleazar para conocer por los *urim* y *tummin* la voluntad de Yahvé.

vertencias para Reyes, Príncipes y Embajadores.²¹

Era don Cristóbal natural de Valladolid, caballero de Santiago, Conde de Fontanar y consejero militar de Felipe IV. Había dedicado a la diplomacia buena parte de su vida, primero en Venecia y más tarde en París negociando con Luis XIII ciertas concesiones territoriales. (Antonio: vol. I, 250) Tras las reforma en 1640 de los principales órganos de gobierno formó parte junto al duque de Villahermosa y al marqués de Castrofuerte, de la comisión que presidida por Olivares dirigía prácticamente la totalidad de los asuntos gubernamentales.²²

Plantea Benavente el libro que se inspira como la mayor parte de su género en el *Embajador* de Vera y Zúñiga editado en Sevilla 1620, como si fuera el manual del perfecto diplomático. Después de ennoblecir el oficio para el que encuentra unos orígenes antiguos, exalta con fruición sus privilegios e inmunidades. Según el ilustre prócer, además de pertenecer a una buena familia y haber sido educado en el entorno del monarca, el embajador debe distinguirse por una serie de aptitudes imprescindibles para el ejercicio de la profesión tales como habilidad, tacto e ingenio. A esta abultada lista, añade Benavides piedad, fidelidad, fortaleza, grandeza de ánimo, honestidad e integridad. Entrando ya en el terreno de la práctica, como hombre de mundo suministra don Cristóbal a los presuntos diplomáticos una serie de consejos referidos a las relaciones sociales y a la manera de comportarse en actos protocolarios.

Juan de Noort, uno de los más diestros grabadores de la Corte, ejecuta el frontispicio del libro junto con un hermoso retrato del príncipe Baltasar Carlos en ovalo con cartela colocado antes de la dedicatoria. (Páez Ríos: vol. II núms. 1505-34 y 35) (Figura 3).

Si en el frontispicio Noort no intro-



Figura 3

duce novedad alguna respecto a los esquemas compositivos habituales, sobresale por el contrario la perfección de su calidad técnica. Son inmejorables los claroscuros trabajados mediante una red de líneas que se entrecruzan con más o menos densidad según el grado de luminosidad pretendido. Destaca asimismo tanto el suave modelado de las figuras como el tratamiento de la perspectiva que consigue a través de molduras situadas en distintos planos iluminados con diferente intensidad.

Pilastras clásicas que se apoyan en un basamento en cuyo centro se distinguen las armas del autor, sostienen un frontón con el escudo real rodeado del célebre toisón y enmarcado por una cartela de corte manierista. Angelotes sentados en sus extremos conducen la vista del lector por medio de cintas adornadas con flores y frutos hacia el vano central, donde en una hermosa tipografía destaca el título, dedicatoria y demás datos bibliográficos.

²¹ El libro gozó de amplia difusión. He consultado el ejemplar BUS, signatura 14203.

²² Parece ser que al aceptar este nombramiento, intentaba recuperar el favor perdido (Elliott:453 y 623).

Al igual que la estructura, la iconografía de la portada resulta hasta cierto punto trivial, lo que hace suponer que Juan de Noort como la mayoría de los grabadores de su tiempo, fabricara sus ilustraciones a partir de un repertorio más o menos limitado introduciendo motivos o variaciones de acuerdo con la naturaleza de los textos.

Enmarcan la composición las alegorías de las virtudes que definen al perfecto embajador adornadas con los distintivos atribuidos por los diccionarios simbólicos al uso. La religión católica que se alza a la izquierda del lector, lleva en sus manos un libro y un nido donde un pelícano alimenta a sus hijos con la sangre de sus entrañas, para manifestar que su primordial obligación se apoya en el amor a Dios y en la entrega incondicional a su príncipe.²³

Muestra su hija la prudencia, situada a la derecha, los signos que desde la edad media le vienen identificando: espejo y serpientes.²⁴ El primero por reflejar la verdad caracteriza al hombre prudente que conoce con fidelidad sus defectos. Las serpientes según la máxima evangélica (Mt 10,16) designan cautela y astucia, calidades propias del hombre juicioso, capaz de distinguir lo verdadero de lo falso.

Dichas alegorías se apoyan en altos pedestales decorados con sendos emblemas que sin ninguna duda proporcionan las notas más ingeniosas al programa iconográfico. Ambos exponen una más que elogiosa defensa de la nobleza de la profesión elevando al embajador a la categoría de héroe y semidiós.

En el primero (Figura 4) situado bajo la religión, se destaca un personaje ataviado con sandalias y casco alado bajo el lema *quod omnia tentet* (que



Figura 4

intente todas las cosas). Se trata de un caduceador o mensajero de origen celestial a quien los griegos hacían descender de Mercurio. Dichos mensajeros estimados como sagrados e inviolables convocaban las guerras o firmaban las paces con un caduceo en las manos. En el jeroglífico el caduceo ha sido sustituido por un áncora dorada según cuenta Filóstrato en la *Vida de Apolonio de Tiana* escrita hacia el 217. En ella relata como un joven con cualidades sobrenaturales que esgrimía un ancla de oro llevó al piadoso filósofo hasta la ciudadela de los sabios que en la India actúan como oráculos por ordenar «todo lo que debe decirse o hacerse».²⁵

El emblema que corresponde a la prudencia (Figura 5), a través de la representación de Hércules, prototipo de virtud y sabiduría, postula el poder de la elocuencia para convencer y persuadir

²³ «que enseña a amar a Dios y a su príncipe y si es necesario morir por ella y por él» (Benavente:130).

²⁴ La prudencia, interpretada en el sentido senequiano como doctrina de cortesanos, filosofía de la vida y ciencia de los cuerdos (Blüher:523-524 y 552).

²⁵ El ancla de oro es considerada por los indios «cosa propia del heraldo por su cualidad de retenerlo todo» (Filóstrato: Lib. III, 11, 180).



Figura 5

en asuntos tan trascendentes como mediar en las guerras o convenir pactos o treguas, como expresa el mote escrito en una filacteria eloquentiae vis (la fuerza de la elocuencia). La figuración que copia casi literalmente el emblema CLXXX de Alciato, presenta al héroe cubierto con la piel de león apoyado en su maza, mientras salen de su boca unas cadenas que llegan hasta los oídos de un grupo de espectadores.²⁶

BIBLIOGRAFÍA

- Antonio, N. *Biblioteca Hispana Nueva*, Madrid: FUE, 1999.
- Benavente y Benavides, Cristóbal de. *Advertencias para Reyes, Príncipes y Embajadores*, Madrid: Francisco Martínez, 1643.
- Blüher, K. A. *Séneca en España*, Madrid: Gredos, 1983.
- Ceballos, Jerónimo de (1613). *Speculum aureum opinionum communium* Salamanca 1613.
- Ceballos, Jerónimo de (1623). *Arte Real para el buen Gobierno de los Reyes y príncipes y de sus*
- vasallos*, Toledo: Diego Rodríguez 1623.
- Elliott, J. H. *El conde duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona: Crítica 1977.
- Erasmus de Rotterdam. *Educación del príncipe cristiano*, (estudio preliminar y traducción: Jiménez, P. y Martín, A.), Madrid: Tecnos, 1996.
- Fernández de Otero, J. *El maestro del príncipe*, Madrid: viuda de Juan González, 1633.
- Filóstrato. *Vida de Apolonio de Tiana*, Madrid: Gredos, 1979. Traducción, introducción y notas de A. Bernabé.
- Fumaroli, M. «Sur le seuil des livres: Les frontispices gravés des traités d'éloquence (1594-1641)» en *L'Ecole du silence*, Paris: Champs Flammarion, 1998.
- García Vega, B. *El grabado del libro español*, Valladolid: Institución Cultural Simancas-Diputación de Valladolid, 1984.
- Guevara, Fray Antonio de. *Relox de Príncipes*, Madrid: ABL Editor, 1994. Edición de Emilio Blanco.
- Madariaga, Fr. Juan de. *Del Senado y de su príncipe*.
- Mallea, S. *Rey pacífico y gobierno de príncipe católico*, Génova: P.F. Barberio, 1646.
- Marçal, Juan Bautista. *Gobierno de príncipes y de sus consejos para el bien de la república*, Valencia, 1626.
- Matilla, J. M. *La estampa en el libro barroco*, Juan de Courbes, Vitoria: Ephialte, 1991.
- Paez Ríos, E. *Repertorio de grabados españoles*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.
- Roteta, A. M. *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios toledanos, 1985.
- Saavedra Fajardo, Diego. *Empresas políticas*. Edición de López Poza, S., Madrid: Cátedra, 1999.
- Sebastián, S. *Emblemas*, Madrid: Akal, 1993.
- Torres, J. De. *Philosophía moral de príncipes para su buena crianza y gobierno*, Burgos: J. B. Varesio, 1596.
- Triadó, J. R. *Historia de España*, Madrid: Planeta, 1988.
- Valeriano, G. P. *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum ...* Basilea: Thomam G., 1567.

²⁶ Las palabras dulces del orador arrebatan los ánimos —escribe Alciato— que las armas son buenas para la defensa, pero más doma a los duros corazones la elocuencia (Sebastián:223).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – JUAN DE COURBES, *El maestro del príncipe*,. Jerónimo Fernández de Otero, Madrid: viuda de Juan González, 1633 (Foto Biblioteca Nacional)

Figura 2 – *Del Senado y de su Príncipe*, Fray Juan de Madariaga, Valencia: Felipe Mey, 1617 (Foto Biblioteca Nacional).

Figura 3 – JUAN DE NOORT, *Advertencias para Reyes, Príncipes y Embajadores*, Cristóbal de Benavente y Benavides, Madrid: Francisco

Martínez, 1643 (Foto Biblioteca Nacional).

Figura 4 – Emblema con caduceador, JUAN DE NOORT, *Advertencias para Reyes, Príncipes y Embajadores*, Cristóbal de Benavente y Benavides, Madrid: Francisco Martínez, 1643 (Foto Biblioteca Nacional).

Figura 5 – Emblema con Hércules, JUAN DE NOORT, *Advertencias para Reyes, Príncipes y Embajadores*, Cristóbal de Benavente y Benavides Madrid: Francisco Martínez, 1643 (Foto Biblioteca Nacional).

UN EJEMPLO DE EMBLEMÁTICA MARIANA. LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS OJOS GRANDES DE LA CATEDRAL DE LUGO

Juan M. Monterroso Montero
Universidad de A Coruña

El estudio de la decoración mural que adorna la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo exige, dada su compleja distribución y la estrecha relación que une a todos los elementos que la componen, un análisis conjunto, en el cual sea la arquitectura —entendida como fuerza ordenadora de las demás artes— la que marque la sucesión de los pasos que deberán seguirse a la hora de describir e interpretar sus pinturas.

Por esta razón, es preciso plantear, en primer lugar, cuál es la estructura de esta capilla para, más tarde, descomponerla en aquellas partes que, de un modo u otro, pueden considerarse como conjuntos independientes: tondos absidiales, pechinas, centro de la capilla, arcos torales y cúpula.¹

EL MARCO. ESTRUCTURA Y SIGNIFICACIÓN

No se pretende repetir, en detalle, lo ya comentado en otros estudios;² las di-

ferentes fases constructivas que tiene la capilla entre 1726 —fecha en que Fernando de Casas da las trazas definitivas de la misma— y 1735 —momento en el cual Miguel Antonio García de Bouzas es contratado para dorar y pintar el camarín de la Virgen—,³ o su importancia arquitectónica. No obstante, es preciso subrayar el papel que ésta juega como elemento simbólico unificador.

Fernando de Casas elige, como planta para la nueva capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, una cruz griega presidida por una gran cúpula central y bóvedas gallonadas en sus brazos.⁴ Un espacio centralizado que, si bien al exterior adquiere el aspecto de una rotonda —puesto que cuenta con un muro unitario que ciñe toda la construcción—, en el interior se asemeja a un *camarín-torre*, al ser una estructura que se agrega al templo, conservando su identidad de ámbito independiente (Kubler:285-291 y Camacho:186).⁵

¹ Con esta distribución se consigue una lectura que cuenta con un sentido ascendente —desde la parte baja de la capilla hacia la superior— y, otro convergente —desde las zonas más alejadas del centro hacia la cúpula, punto focal de ésta, junto con la imagen de Nuestra Señora—.

² Vázquez Saco (1953 y 1954); Fraguas; Chamoso Lamas; Peinado Gómez; García Iglesias. de especial interés es el análisis de Vila Jato.

³ «Miguel Antonio de Bouzas (que parece debía estar establecido en Santiago) cobró 32.000 reales al pintar y dorar el camarín o tabernáculo de la Virgen en su nueva capilla, siendo obligación del cabildo el proporcionarle los materiales todos para la dicha obra y para el órgano y reja que también contaban en el contrato. El contrato fue elevado a escritura pública el 22 de Abril de 1735» (Portabales Nogueira:2022; Couselo Bouzas:382, nota 1).

⁴ Esta tipología de planta ha sido relacionada con algunos grabados recogidos en el *Quinto Libro d'Architettura nel quale si tratta de diverse forma di Tempii sacri* de Sebastiano Serlio, concretamente con la *pianta del templo tondo y el templo ovale* (Folgar de la Calle: 542).

De este modo, se justificaría el carácter triunfal del espacio. Sin embargo, el efecto globalizador y unitario que posee la capilla, sólo puede ser explicado desde los modelos que Fernando de Casas maneja a la hora de «trazar el retablo-camarín y de acometer la decoración y programa del recinto» (Vila Jato:48-50). Dicho modelo no es otro que el dibujo del Triunfo que, en honor a la canonización de Fernando III el Santo, diseñó para la catedral de Sevilla Simón Pineda.⁶

La conclusión es la creación de un todo apoteósico, calculado para satisfacer las necesidades de una iglesia contrarreformista, en el cual María es «centro y eje del Universo» (Vila Jato:42). En él, la Virgen de los Ojos Grandes es presentada como una imagen aislada,⁷ rodeada por un complejo aparato escénico, que traslada al fiel a un mundo irreal y maravilloso.

LOS TONDOS DE LAS CAPILLAS ABSIDIALES

Sólo en los brazos norte y sur, bajo las ventanas inferiores, aparecen dos

tondos que, tanto por su tamaño como por el valor simbólico que poseen o el tipo de textos bíblicos que los acompañan —más extensos que el lema habitual— forman un grupo independiente.

El situado en el lado sur, que podríamos encabezar con el título de *Vena Vite*, ha sido descrito con suma precisión por Portabales: «...una matrona sentada hacia la izquierda del cuadro, la cual sobre sus rodillas y regazo sostiene el pie del árbol de una fuente, con las manos toca a la columna de la fuente y con la cabeza a la gran concha de la dicha fuente. Sobre el centro de la concha está de pie el Salvador con la cruz recta y arrimada a su costado izquierdo del que sale un chorro de sangre que va a caer sobre el ombligo de un hombre desnudo y, al parecer, muerto o exánime en el oscuro suelo, si bien no está del todo tendido, pues tiene la parte superior del cuerpo algo levantada, como inclinándose al Salvador, tiene el brazo izquierdo caído a lo largo y el derecho extendido hasta el ombligo; y con el pie de la pierna izquierda algo encorvada toca el fondo de la ropa de la matrona. El hombre desnudo tiene mucha seme-

⁵ Vila Jato (37-41) justifica la adopción de esta planta como la expresión triunfal más adecuada para el culto mariano. Sus antecedentes, al margen del ya mencionado, se encuentran en los templos—rotunda de la Antigüedad y en las capillas—camarín que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se levantaron en Andalucía.

⁶ Entre las semejanzas se pueden señalar: el modo de engarzar el retablo-camarín, obra ejecutada por Miguel de Romay según trazas de Casas, con las pilastras de la capilla, a través de cuatro volutas que, al desplegarse, crean una circulación interna en ésta; la presencia de un relieve de la Trinidad, semejante a la inscripción y hojarasca que aparece sobre la clave del arco en el grabado de Fernando de la Torre Farfán; el remate bulboso del cupulín, flanqueado por dos ángeles que se sitúan sobre volutas y, «la compleja y prolija decoración de medallones y óvalos... que conceptualmente son iguales a los que aparecen completando el programa iconográfico del Triunfo de Fernando III el Santo» (Vila Jato:51-53).

⁷ Se trata de una escultura en piedra policromada que representa a la Virgen Madre hierática, sosteniendo en su brazo izquierdo al Niño. Una de las características más sobresalientes es el realismo de su rostro, agudizado por la fuerza expresiva de su ojos. Portabales al respecto comenta: «El 19 de Junio de 1657 se dio cuenta al cabildo de que el pintor orensano Martín López, que estaba pintando el nuevo retablo de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, «en toda esta semana quería comenzar a pintar la imagen y que por estar el alzar bajo cuarto de ley es necesario servir la imagen otros cuatro y que para ello ha de ser preciso hacer un andamio fuertes» y se acordó así: el 10 de Julio del mismo año leyeron una petición del mismo pintor «diciendo que estando pintando la imagen de Nuestra Señora de los Ojos Grandes repararon en que la encarnación que tiene por ser tan antigua se va cayendo y está faltosa en algunas partes que será forzoso encarnarse de nuevo» y se acordó que el lectoral Señor Pallares, dispusiese lo más conveniente.

El 25 de Agosto dio el pintor por fenecida la pintura de Nuestra Señora de los Ojos Grandes. La pintura del artista orensano fue respetada en el transcurso de los años hasta marzo de 1735 en que con motivo del estarse ultimando el tabernáculo o camarín de la nueva capilla se modificó algo pero sin permitir a los oficiales de ello encargados «que le anden con el rostro, como no sea para darle la encarnación en la conformidad que la tenía Su Majestad...» (Portabales Nogueira:2027). Sobre la imagen véase Piñeyro Pérez: 99-104.

janza con nuestro adorable redentor...» (Portabales Nogueira:1006-1007). En la actualidad, apenas podemos distinguir al hombre que yace en el suelo, difícilmente descubrimos a María, que sostiene una fuente de un único cuerpo, y vemos, con más claridad, a Cristo Redentor.

Su lectura es sencilla, puesto que la imagen va acompañada de un pequeño texto, a modo de paráfrasis, que repite el contenido de uno de los dísticos extraído del *Libro de los Proverbios*, en concreto de las *Sentencias de Salomón* (Prov. 10.11).⁸ Dicho texto —«*Plaga, sitis, morbi, procul hinc, exestes. Plena saporatis, vena salutis aquis. Vena Vite. Prov. 10 V. 11*»—,⁹ plantea la misma disyunción presente en los *Proverbios* al contraponer las consecuencias del pecado del primer hombre —a través del cual cayó sobre la humanidad la muerte, el dolor y la miseria (Gen. 3)— y la redención a través del sacrificio de Cristo, en realidad de su sangre (Hechos 20.28).

Si del texto pasamos a la imagen que lo ilustra, podemos observar que, adaptándose al contexto mariano de la capilla, ésta representa a la Virgen como

fuente de vida y salvación, como *Mater Divinae Gratiae* (Vila Jato:60),¹⁰ al haber engendrado al Cristo Salvador —*Fili Redemptor Mundi Deus*—,¹¹ el cual con la sangre derramada en su sacrificio redimió al hombre.¹²

El tondo localizado en el ábside septentrional, en un curioso paralelismo con el texto de Dornn citado en la nota 13, representa la nave del mercader —*Navis Institoris*—, mencionada en el Libro de los Proverbios (31.14). «Representa un barco cuyo mástil único es la custodia con el sacramento, la cual descansa en el centro del barco, sobre el libro de los siete sellos cobijada por el velamen de una sola pieza a guisa de palio flotando sobre cuerdas. Un angelito aparece de pie en la proa¹³ del barco que se dirige a naciente o este» (Portabales: III, 1007).

De nuevo, el texto vuelve a ser la clave para la interpretación de la imagen. Está, como el anterior, dividido en dos partes: en la superior se recoge la paráfrasis del dístico, que se enuncia y cita en la inferior —«*Absque erat panem ex alio q conbenis orbe. Impia damnarat secula longa fames. Navis Institoris. (Prov. 31 V. 14)*»—.¹⁴

⁸ «Fuente de vida es la boca del bueno, —la boca del malvado oculta la violencia». «Esta sección de las *Sentencias* contiene exclusivamente dísticos que tratan de los diversos aspectos de la sabiduría práctica, en los cuales se compara la conducta del hombre sabio, piadoso, con la del necio, impío» (Haag et al.:1596).

⁹ «Plaga, sed, enfermedades, lejos de aquí [...]. Veta plena con sabrosas aguas de salvación. Veta de vida». Prov. 10 V. 11».

¹⁰ En el mismo sentido podríamos entender las palabras de Dornn que, en una de sus letanías, encabezada como *Mater Divinae Gratiae*, comenta: «Con mucha razón es significada María, como Madre de la Divina Gracia en una fuente, que por todas partes está rebosando de agua: pues esta Señora es llena de gracia, según la Salutación Angélica; de modo que puede decir de sí: En mí se halla toda la gracia: porque así como el mar abunda de muchas aguas, así María, cuyo nombre se deriva de Mar, abunda de muchas gracias; y si todos los ríos se juntan en el mar, en María se hallan unidas todas las gracias, que se admiran separadas en todos los Angeles y Santos... De todo lo dicho nace un gran consuelo para los hombres: porque al modo que una fuente llena de agua fácilmente se derrama, ... así María, como Fuente, y Mar de gracias, nos comunica con abundancia sus favores...» (Dornn: 27-28).

¹¹ Ampliando el sentido de redención de Cristo a su Madre, Dornn plantea la identificación de ambos como Redentores: «Aunque el nombre de Redentor propia, y únicamente le convenga a Christo, también la Virgen María participa alguna cosa de este título, y puede llamarse en algún modo Redentora del Mundo, ya porque dio al Mundo al Redentor, o ya porque mediante su intercession libra a muchos pecadores de la muerte eterna. Qualquiera, pues, que desea tener propicio a su Redentor, primero trabaje por tener favorable a la Madre de su Redentor, diciendole muy a menudo: Dios te salve, Madre de Dios Hijo» (Vila Jato:13).

¹² Esta imagen ha sido empleada muy frecuentemente a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Quizás una de las más expresivas y clarificadoras sea la *Cruifixión del Retablo de los Sacramentos*, de la iglesia de Santa Cruz de Tlaxcala. En ella, la Virgen aparece junto a Cristo, recogiendo en un cáliz su sangre; inmediatamente después, en la parte inferior, San Pedro riega con esa misma sangre las raíces del Arbol de la Vida, que San Pablo ha descubierto, sacando a la luz la calavera de Adán (Sebastián 1992:34-35).

¹³ En realidad, aunque apenas puede identificarse como un angelito, debido al mal estado de la capa pictórica, éste actúa de timonel, razón por la cual está en la popa de la embarcación, no en la proa.

Si nos atenemos a lo expresado, María puede ser identificada con la embarcación, con la carabela eucarística, puesto que esa fue una de las interpretaciones que se dió a las palabras de la Sagrada Escritura —«Es como un navío de mercader, que de lejos trae sus víveres»—. ¹⁵ Ahora bien, como es natural, en esta imagen van implícitas ideas como las de seguridad y fe en la salvación, ¹⁶ que quedan reforzadas por la presencia del libro, cerrado con siete sellos, sobre el que descansa, actuando de mástil, un ostensorio, metáfora del cordero místico y del sacrificio redentor y eucarístico de Jesucristo. ¹⁷

Sin embargo, no es preciso ir demasiado lejos para descubrir de dónde surge el paralelismo entre María y la nave del mercader. Así, en uno de los jeroglíficos expuestos por fray Nicolás de la Iglesia, bajo el lema *NAVIS A LONGA PORTAS PANEM*, comenta: «De aquella muger fuerte, que el Espiritu Santo nos pinta por cosa rara de los Proverbios... se dize entre otras excelencias, por una comparación admirable: *FACTA EST UT NAVIS INSTITORIS DE LONGE PORTANS PANEM SUUM*» (Yglesia:150v-153).

El tondo es, por tanto, un conjunto exclusivamente mariano ya que María es medio y fin, vehículo y doctrina, para el cristiano, identificándose con Cristo.

A partir de lo dicho se podría esta-

blecer un denominador común para los dos tondos que, a modo de conclusión parcial, se repetirá con distintos elementos en cada una de las partes que componen la capilla. La idea que se deriva de éstos, es la de subrayar el papel de María como Madre del Redentor, como «portadora» de nuestra salvación al haber concebido a Jesús (Cuesta García de Leonardo:318).

LAS PECHINAS DE LAS BÓVEDAS DE CASCARÓN DE LAS CAPILLAS

Si ascendemos en altura, el siguiente nivel de lectura, lo representan las pechinas que sirven para sostener las bóvedas de cascarón de cada uno de los cuatro brazos que forman la cruz griega. Para mayor claridad, comenzaremos la lectura por el ábside oriental, prosiguiendo hacia el Sur, en el mismo sentido que las agujas del reloj. También debemos tener presente, la unidad conceptual que existe dentro de las pechinas de cada uno de los ábsides.

En el primero de ellos, es patente el sentido que alienta toda la serie, el mismo que preside las Letanías Lauretanas: María como fortaleza protectora de los pecadores y baluarte immaculado (Vila Jato:56).

Así, en la pechina izquierda, se re-

¹⁴ «Si no fuera por el pan que acude de otra tierra, por impedida castigara con una larga época de hambre». El texto del proverbio citado es uno de los elogios que en la sección 30, 10-31 se dedican a la mujer, fuerte o virtuosa. Haag *et al.*:1597.

¹⁵ Otra lectura permite identificar la nave con la venida de Santiago a España. Esta última está ilustrada en un grabado en cobre, conservado en la abadía del Sacromonte, que Francisco Heylan realizó para *La Historia eclesiástica de la Santa Iglesia Apostólica Metropolitana de Granada*, escrita por Justino Antolínez. Esta obra no llegó a imprimirse (Pita Andrade: 891-892, lám.V; Moreno Garrido: 84, cat. 29, Figura 40; Pérez Morera, J.:75-77).

¹⁶ Con este sentido aparece en la *Psalmódia Eucharística*. Gayo: 397.

¹⁷ «Y vi en la diestra del que estaba sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos. Vi también un ángel fuerte, que proclamaba con voz potente: ¿Quien es digno de abrir el libro y soltar sus sellos? Y nadie, ni en el cielo ni en la tierra ni debajo de la tierra, podría abrir el libro, ni siquiera mirarlo. Yo lloraba mucho, porque nadie fue hallado digno de abrir el libro ni de mirarlo. Uno de los Ancianos me dijo: «No llores; mira, ha vencido el León de la tribu de Judá, el vástago de David, para abrir el libro y sus siete sellos». Y vi entre el trono y los cuatro Animales por un lado, y los Ancianos por el otro, un Cordero en pie, como degollado...» (Apoc. 5.1-6). La identificación que se ha establecido, entre el ostensorio y el libro sellado con el cordero místico, puede hacerse extensiva a María. Según De la Iglesia, María es un libro sellado, *Liber Signum*, puesto que «es María el libro de la doctrina del Cristiano, es el libro de la vida, porque en él se encierran los preceptos, y reglas de bien vivir: pero tambien es el libro cerrado, y sellado, cuyos sellos están reservados, para que los abra el Hijo, y con su noticia honre a los hijos de María, y los saque de las tinieblas de la ignorancia...» (Yglesia:172v.-178).

presenta una ciudad murada; en su interior, podemos distinguir algunas calles, casas con torres y campanarios; fuera de sus muros, adivinamos el perfil de un monstruo alado. La parte superior está ocupada por una cartela en la que es posible leer: *Civitas Refugii*.

Como símbolo mariano, su lectura la encontramos resumida en los versos de uno de los jeroglíficos de Fray Nicolás de la Iglesia: «Por sagrado y por refugio / A esta dichosa Ciudad / Se deve la inmunidad».¹⁸

La pechina de la derecha vuelve a repetir el mismo tema. Ahora, sin embargo, más que centrarse la imagen en la ciudad como refugio —de ahí la presencia de torres y campanarios—, parece que su interés se ha desplazado hacia ideas más defensivas, exponentes de fuerza militar, justificando la presencia de torreones, almenas y gentes armadas. Su lema es *Urs Fortitudinis*.¹⁹

En el brazo sur, en su pechina izquierda, se representa un campamento, dentro de cuyo recinto sus fuerzas aparecen organizadas en perfectos escuadrones. Fuera, tras la empalizada, con un ingenuo picado, volvemos a ver tendida a una figura oscura y alada, semejante a la mencionada al referirnos a la *Civitas Refugii*. Su lema aclaratorio es *Castrorum Acies*.

Con esta imagen se pretende identificar a María con un ejército bien ordenado —«A este ordenado esquadron / temió siempre el fuerte armado / mas que à todo lo criado»—, dispuesto a enfrentarse al mal —«Terrible sale María a los demonios, pues sale predestinada para ser la Madre de Dios, sale como un esquadron ordenado,... porque sale peleando esta Reyna, sale venciendo, y sugetando a las adversas potestades...»— (Yglesia:135v-138).²⁰

Con cierto paralelismo compositivo y, especialmente, temático, la pechina derecha «representa unos collados y sobre ellos varios edificios, descollando tres. Dice así: (DAVID) ERIN COLIN ETERNORU» (Portabales Nogueira: III, 1005). Dado su estado actual, sólo llegamos a distinguir parte de su lema —...*rium Collium Eternorum*—. Este permite plantear la hipótesis de que la imagen correspondiente a este lema sea la *Civitas Dei* —«No tuvo a Salto Ciudad / que para gloria de tantos / se fundó en los montes Santos»—. ²¹

En lo referente al brazo oeste, en su lado izquierdo, la imagen es tan aleccionadora como el lema: *Turris Eburnea*. En la lejanía se alcanza a distinguir una torre circular de gran altura, tal vez semejante a un ziggurat. En el primer tér-

¹⁸ Su interpretación, ya apuntada por Vila Jato al referirse a la *Letanía Lauretana*... de FX. Dornn (95) es la siguiente: «Ciudad es María de refugio, y sagrado espacio donde están seguros, y libres de la muerte eterna, todos los que recurren a esta sagrada Ciudad, y a este refugio sagrado; y así veo, que esta seguridad de poderse librar de la muerte, y del pecado, los que acuden a María, está mostrando su preservación, está publicando la inmunidad deste refugio y sagrado. Porque si por reverencia deste sitio sacrosanto, no tiene el demonio poder contra los que a él se retiran, mucho menos lo tendría contra el mismo sitio, y lugar, por cuya reverencia se quita el poder à Satanás, contra los que primero estavan sugetos a su dominio» (Yglesia:74v.-76).

¹⁹ Yglesia (76v.-79) sitúa, inmediatamente después de la *Civitas Refugii*, la *Urs Fortitudinis* —«En ciudad fortificada / con muro, y antemural / no entró culpa original»—, que aclara al comentar: «Ella es la Ciudad de nuestra fortaleza contra todo mal, así dixo Isaias: *Urbs fortitudinis nostrae Sion. Idest María*... Pondráse en esta Ciudad por muro el Salvador que según la Glossa es Christo, y también se pondrá por antemuro, porque este Señor es el Muro de María, según la divinidad y el antemuro según la humanidad... Por ninguna parte según esto entró la culpa en María, Ciudad de Sión...». Quizás, como dato anecdótico, se debería señalar la presencia de una torre circular, centro de esta ciudad amurallada, cuyo aspecto, más que asemejarse al de un bastión defensivo, por la forma romboidal que se incrusta en su tejado cónico, es el de un faro —«...Ella es la torre del faro que da luz a los hombres que navegan en este mundo como en un mar peligroso, y ha librado a innumerables del naufragio del alma, y los ha llevado al puerto de la salud...»— (Vila Jato:56).

²⁰ Dornn es mucho más explícito al comentar: «El que busca à aquella Muger Fuerte, de que habla Salomón, la verá representada en esta Imagen. Aquí se ve María cercada por todas partes de armas, è instrumentos bélicos, para significar, que es aquella Muger Fuerte, que alaba la Escritura, como *Esquadron ordenado de los Exercitos*, y cuyo poder admira el Cielo, pasma à la tierra, teme el infierno; en breves palabras: aquella que puede con verdad decir de sí: *Hizo en mi cosas grandes aquel que es poderoso: y todas las cosas puedo en él*» (Dornn:53).

mino, un elefante aplasta bajo su peso a un dragón (Vila Jato:56).

El origen de la composición procede del Cantar de los Cantares —«Tu cuello como torre de marfil...» (Cant. 7.5)—. En ella, a través del elefante que derrota al dragón, se pretende representar la virtud como enemiga natural del mal.²² Una composición semejante —si bien la lucense ha sido depurada al eliminarse la torre en la que, a lomos del elefante, irían María y su Hijo— es la que se utiliza en una azulejería del siglo XVIII existente en el Real Convento de Jesús de setúbal (Falcao:107–108). Tanto una como otra, ratifican nuestra tesis de que la lectura final de los emblemas de la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes debe pasar por la confrontación con los grabados existentes en el *Elogia Mariana* de A.C. Redelio.²³

La pechina derecha de este brazo, recoge una torre fuertemente armada, rodeada por tres malecones. Se trata de la Torre de David: *Turris Davidica*.²⁴

Como ha señalado Vila Jato, la Torre de David fue fundada como adorno de la ciudad de Jerusalén, como refugio para aquellos judíos que buscasen el asilo y

la seguridad para su vida. En este sentido María es torre defensiva y blasón de la belleza de la iglesia —«María es Torre de Refugio, que alcanza la gracia, y el perdón para los grandes pecadores....Y María, armada con tantos escudos, quantas fueron sus gracias comunicadas, puede con mucha razón llamarse torre de fortaleza contra la presencia del enemigo...»²⁵

Por último, en el brazo norte, sólo contamos con una de las pechinas, en concreto la del lado derecho. La situada en el izquierdo, absolutamente irreconocible debido a su estado de conservación, representaba, si hemos de aceptar el testimonio de Portabales, un arbolaado. Este mismo autor comenta que «no se puede leer la inscripción *Hortus Conclusus*» (Portabales Nogueira: III, 1005).

La pechina derecha, *Puteus aquarum viventium*,²⁶ asociada a María por su pureza y su sentido de renovación, se reduce a un pozo circular al que se acercan un unicornio y un ciervo. Estos animales, desde la Edad Media, han sido considerados como símbolos de principios renovadores y purificadores del espíritu, vinculados al agua. El primero, según la narración que puede encon-

²¹ Esta ciudad es Sión, fortaleza de los yebuseos conquistada por David y llamada desde entonces ciudad de David. A ésta trasladó este rey el arca de la alianza. «La fortaleza y seguridad de las Ciudades propuestas, defienden la pureza de María con sus muros, y essempciones. Resta aora, que otra ciudad la defienda con su sitio, por que muchas vezes el sitio haze inespugnable a la Ciudad. Quiere David celebrar la excelencia de la Ciudad, que acabó de celebrar Isaías en el antecedente Geroglífico, y entra con admiración cantando en el Salmo 86. *Fundamenta eius in montibus sanctis*. Su fundamentos estrivan en los Santos montes, en ellos están... las zanjas deste edificio... y assi vemos prosigue luego el Rey Propheta diziendo: *Gloriosa dicta sunt de te Civitas Dei*...Y si queremos saber quien es esta tan gloriosa Ciudad, diranoslo el Santo mismo que hizo el reparo primero...Ya en boca de mi Padre la Ciudad de Dios... es María» (Yglesia:79v.–83).

²² «Del mismo modo la Iglesia llama a la Virgen *Torre de Marfil*, porque el marfil, ó diente de Elefante, es símbolo de muchas virtudes. El marfil con su admirable, y hermosa blancura, denota la incomparable Virginidad de María, lo qual parece confirmar la Sancta Escritura, quando dice: *Collum tuum sicut Turris Eburnea*. También el marfil es símbolo de fortaleza, la cual se colige, de que antiguamente sobre los Elefantes se fabricaban Torres muy grandes. Y este símbolo también es muy propio de María, la qual es aquella Muger Fuerte, con cuyo poder fue quebrantada la cabeza de la serpiente infernal, con cuya fortaleza son derrotados los exercitos enemigos, y con cuyo valor, y virtud son libres sus devotos de todo peligro de alma y cuerpo» (Dornn:75–76). En alguna ocasión se ha subrayado la enemistad a muerte que existe entre elefantes y dragones. Dicha tradición porcedente de los bestiarios medievales se continuó a través de la emblemática (García Arranz:685). Sobre la iconografía referente al elefante véase García Mahiques.

²³ Esta obra, a cuya consulta no hemos podido acceder, fue publicada en Augsburg en 1732. Estaba ilustrada con estampas diseñadas por Thomas Scheffler y grabadas por Martin Engelbrecht.

²⁴ «La armería de la Iglesia / torre fuerte y guarnecida, / como pude ser rendida?» (Yglesia:141v).

²⁵ Dornn:73–74; Vila Jato:p. 56. «No fuera razon dexar en olvido la armería de la Iglesia, figurada en la torre de David; viendo, que en la viña que atento plantó aquel padre de familias, edificó una torre para su defensa y hermosura. La defensa de la viña del Señor, la armería de la Iglesia militante está cifrada en la torre, y en ella como en cifra veremos a María y su pureza...» (Yglesia:141v.–146).

trarse en el Fisiólogo Griego, tenía el poder de purificar el agua del manantial emponzoñado por las serpientes para otros animales. El segundo se caracterizaba por rejuvenecer bebiendo el agua de un manantial, tras haber comido las serpientes, que expulsa de sus propios nidos con su aliento (García Arranz:685, notas 33 y 43).

OTROS EMBLEMAS MARIANOS

Dentro de un nivel programático diferente y con un contenido mucho más amplio, pero todavía mariano, los óvalos, que adornan las pilastras de cada uno de los machones sobre los que se apoya la cúpula, plantean una lectura mucho más compleja. No es posible establecer una visión de conjunto; no obstante, en muchos casos, se ha podido rastrear su origen a través de emblemas, empresas y jeroglíficos que, si bien no pueden interpretarse como fuente directa de inspiración de éstos, pueden arrojar un poco más de luz sobre el tema. En este sentido, Vila Jato apuntó en su momento, la existencia de un mensaje que trasciende la iconografía particular de la Virgen, para centrar su atención en el fiel, en el camino que éste debe tomar, contando con la mediación y ayuda de María, para llegar a Cristo y a la salvación final (Vila Jato:56).

A diferencia de la lectura que se ha adoptado en otras ocasiones, unificando en altura todos las imágenes existentes en un machón, hemos considerado —en beneficio de una mayor claridad— todo el perímetro de la capilla como una unidad, en la cual, según la altura a la que estén situados los óvalos y su localización en las pilastras laterales o centrales de los pilares, se pueden distinguir

hasta cinco niveles distintos: dos en las laterales y tres en las centrales. Su descripción e interpretación, tal y como había ocurrido en el apartado anterior, irá de izquierda a derecha, comenzando por el ábside Este, en concreto por el óvalo situado en la cara interior de la pilastra del machón sudeste, en su parte baja. En esta ocasión, sólo se hará una breve aproximación a aquellos que se consideran más representativos.

El primero de estos óvalos es un buen ejemplo de la complejidad de su análisis y de su polivalencia. Si aceptamos la descripción de Portabales, en él «...se ve un ave en actitud de volar...» (Portabales Nogueira: III, 1004), sin embargo, en realidad, se trata de un ave que, con las alas desplegadas, ataca a una serpiente a la que ya ha dominado con sus garras, mientras que ésta se revuelve contra su agresor. En su inscripción, de muy difícil lectura, parece leerse *Victoria nula*.²⁷

Su origen, ya que no su lectura, podría buscarse de una forma directa en Núñez de Cepeda, el cual, en su empresa XXVII —*Ibis parare viam*—, dice: «Es la ibis, ave que tiene por cuna al Nilo, y por naturaleza tan declarada oposición con las sierpes, y culebras ponçoñosas, que juega en el pico y uñas afilados aceros contra sus vidas...» (Núñez de Cepeda:435–451).²⁸ Esta empresa, ilustrada con un grupo de ibis que atacan y despedazan a unas serpientes, le sirve al tratadista toledano para advertir al prelado de que su camino debe ser allanado previamente por sus mensajeros, los misioneros. María podría interpretarse como el misionero que, derrotando al pecado, allana el camino del fiel hacia Dios.²⁹

El siguiente óvalo plantea problemas similares. En él es posible distinguir un mar embravecido en el cual naufraga un

²⁶ «El pozo y fuente sellada / no recibió sus crýstales / de sulfúreos minerales... «Por lo que se parecen a la cisterna el pozo, acompañe el pozo a la cisterna. El Espíritu Santo en los Cantares, compara a María a la fuente de los guertos; y al pozo de aguas vivas, que con impetu corren del monte Líbano, y se recogen en su seno. *Fons hortorum puteis aquarum viventium quae fluunt impetu de Líbano...*» (Yglesia:87v.–90).

²⁷ Portabales (III, 1004) comenta que, aunque cree leer *Victoria Mística*, duda de esta última palabra.

²⁸ Sobre la obra de Cepeda, véanse: Revilla y García Mahiques (1985).

pequeño bote —el baul oblongo y medio inclinado hacia arriba, identificado por Portabales Nogueira (III, 1004)—. En su inscripción, aunque sin demasiada seguridad, parece leerse *Auxilium Indeficienter*, es decir, socorro perpetuo. Con ella, coincidiría una de las características de María, su papel de *Consolatrix Afflictorum*, que Dornn comenta al decir: «... el afligido busca consuelo, y este se halla en Dios... pero si alguna vez negare Dios el consuelo al afligido, entonces acuda à María, Consoladora de los afligidos diciendo: *esta ha de ser mi consuelo* (Job 6), y ciertamente lo hallaré» (89).

El tercero de los óvalos, presidido por el lema *Vincit et oprimit*, representa un corazón encadenado —rodeado en su tercio superior por una cadena de eslabones circulares en forma de cuentas de rosario cuya cadena se adelanta o alarga hacia la derecha...» (Portabales Nogueira: III, 1004)—. Este hace referencia al corazón del cristiano prisionero de sus pecados y vicios —«Si mis pecados prisión / Para tí fueron cruel, / Sirva tu amor de cordel / que te ate á ti mi corazón» (Haeften:441)—.

El antecedente de esta imagen lo encontramos en el libro publicado en Amberes en 1623, de Benedicto van Haeften (1588–1648), *Schola cordis sive adversi a Deo Cordis ad eundem reductio et instructio*. Su importancia reside en haber contribuido «a la difusión del simbolismo del corazón en función de lo espiritual» (Sebastián 1981:322). El ejemplo lucense es una ilustración perfecta de la lección segunda de dicho libro en la cual el corazón, con cierta amargura, se queja de que «siempre deseó mi alma seguirte, ó buen Jesús, á donde quiera que fueses. Pero ¡ay! que no puedo

andar, porque me han atado mis pecados; mis culpas me han puesto grillos. Con cordeles de vanidad traje mi iniquidad ¡ay dolor! y arrastro mi delito y mis culpas como tirante de carro... De esta suerte atan al pecador su maldad y le aprietan sus culpas cordeles, y estando yo atado y aprisionado de este modo, ni tengo facultad para correr, ni aun andar puedo tras tí» (Haeften:440).

El último de los cuadros incluidos en esta pilastra suroriental, *Indurata Resurgo*, representa un árbol, quizás un sauce llorón o una palmera, que, aprovechando la flexibilidad de su tronco, se inclina hacia la izquierda sin quebrarse.

La escena y su lema aluden a la fortaleza y constancia que el alma debe poseer para superar las tentaciones, vicios y apetitos del mundo, superando la carga que la oprime.³⁰

Sus antecedentes son múltiples y la diferencia, con todos ellos, estriba en la ausencia del niño que, con su peso, al encaramarse a las ramas de la palmera, la inclina. El primero de ellos, origen de los restantes, no está vinculado con la doctrina cristiana, aunque se adapta perfectamente al campo de la alegoría mística; se trata del emblema XXXVI de Alciato, *Obdurandum Adversus Urgentia*.³¹ También dentro de este contexto, ha sido empleado para la ilustración de *Las Moradas* o *Castillo Interior* de Santa Teresa, en concreto, en la cuarta representación de las Segundas Moradas.³² Por último, lo volvemos a encontrar en los jeroglíficos de fray Nicolás de la Iglesia, con una relación directa con María (Yglesia:9v).

En el machón sudoeste, el primer óvalo, el situado en la cara interna de la pilastra izquierda, ha quedado reducido

²⁹ Este significado, de marcada orientación positiva, no coincide con la visión que las Sagradas Escrituras tienen de esta ave como impura —«Os serán repugnante, no comeréis su carne y evitaréis sus cadáveres» (Lev. 11.18)—. Más próxima a dicha idea y, más acorde con el lema que la preside, está el emblema CLXXII de Alciato —*Iusta Ultio*—, según el cual «...quien prepara la muerte a otros, perece él mismo y sucumbe a sus propias perfidias» (Alciato: Emb. CLXXII, 214).

³⁰ Este árbol también simboliza el Evangelio de Cristo que sigue floreciendo aun cuando se cortan muchas de sus ramas (Vila Jato: 58).

por su deterioro a una mancha amarillenta, dentro de la cual sólo se distingue su inscripción: *Turbate Salutem*. Según Portabales, en él se podría ver «un brazo saliendo de una nube» (Portabales Nogueira: III, 1003). La interpretación a la que se ha llegado, puesto que en realidad no es posible ir más lejos, ha sido dada por Vila Jato. Según ésta, la mano entre nubes es el símbolo más antiguo de Dios Padre y del poder Divino. El óvalo haría alusión a María como mano de Dios (Vila Jato:58).

Un problema semejante surge ante la siguiente imagen, *Manus Atollit Alia*. Se trata, según la descripción empleada en otras ocasiones, de una rueda de ocho radios torneados (Portabales Nogueira: III, 1003). Esta vuelve a ser un símbolo del poder divino (Vila Jato:59) y, a su vez, como reflejo del lema que la preside, podría tratarse de una noria, motivo que ha sido empleado en multitud de ocasiones en la emblemática. Núñez de Cepeda, en su empresa XXXII, compara al prelado con un azud, destinado al riego y, tanto Covarrubias como Borja, recuerdan al fiel, a través de la noria, unas veces llena y otras vacía, lo mudable de la vida y el mundo.³³

El siguiente óvalo está ocupado por un corazón cubierto por ojos. Su lema es *Dormite Vigilans*. Su lectura es otro ejemplo de la imagen mística del corazón, comentada por Haeften y presente en numerosos emblemas y empresas. Así, la idea del ojo como referencia a la vigilancia aparece en Saavedra, Solórz-

no, Covarrubias –en este último, acompañado de un corazón y del siguiente mote: *Ego Dormio Cor Meum Vigilat* (Covarrubias: cent. III, emb. 92, 292)–, y Haeften quien, al analizar los beneficios que Dios le concede al corazón humano, en la lección XVII, explica el *Desvelo del Corazón* como un estado de ánimo que supera, incluso, aquellos momentos en que la mente está libre del control racional del cuerpo.³⁴

Las dos pinturas que cierran este pilar, y la primera que inicia el Nordeste, tienen como centro un tema semejante: el árbol. Bajo epígrafes diferentes –*Sufficit Unum*, *Subter Amic* y *Memor ab alto*– y estados de conservación que imposibilitan un lectura fiable, cada uno de ellos posee un interpretación distinta.

El primero, en el que se alcanza a adivinar «un árbol grande y frondoso entre otros pequeños» (Portabales Nogueira: III, 1002) podría relacionarse –siempre con las debidas reservas– con el emblema XVIII de Juan de Horozco y Covarrubias –*Tempore virga fui*–, según el cual, las cosas no deben ser valoradas en función de su tamaño sino según, la voluntad con que fueron realizadas.³⁵

El segundo, en la actualidad irreconocible, es «un arbusto de ramas ondulosas...» (Portabales Nogueira: III, 1002), lo cual es una pobre explicación. Sin embargo, la existencia de algunos emblemas y empresas que se ajustan al contenido del epígrafe apuntado por Portabales –*Debajo amistosamente*–, permite pensar en una cierta relación de

³¹ «La palmera aguanta el peso y se levanta en arco, y cuanto más se la presiona más levanta la carga. Lleva perfumadas bayas, dulces golosinas, que son tenidas en los banquetes como primer regalo. Ve, niño, y subiéndote a las ramas, cógelas: quien se mantiene constante en su propósito, se lleva dignos premios». Quizás sea más clara la traducción de Daza Pinciano: «Quanto de mayor carga es oprimida / La palma, tanto más resiste y realza / Y lleva fruta dulce y escogida. / Aquesta fruta, tú, cristiano, alcanza, / Que el que paciente fuere en esta vida / Que por sufrir en la otra más se ensalza, / Deste contraste el premio merecido / Alcanzará por el trabajo avido» (Alciato:70–71).

³² En este caso el dístico que acompaña la estampa se expresa en los siguientes términos: «Si desistieres alma / la vida pierdes y también la palma» (Herrero García:62; Sebastian 1982:25, Fig. 25).

³³ Núñez De Cepeda: 524, –*Irrequieta quies*–; Covarrubias: cent. III, emblema 55, p. 255. –*Unos suben y otros baxan*–; Borja:152–153 –*Neque Summum Neque Infimum*–.

³⁴ «Si el cuerpo se rinde al sueño, / En ti vela el alma mía; / Porque ni noche ni día / Puedo vivir sin mi dueño» (Haeften:394–396). Sobre este tema véase Sebastian (1990:115–116).

dependencia y beneficio común, tal es el caso de la vid y el olmo comentado por Alciato en su emblema CLIX –*Amicitia Etiam Post Mortem Durans*–, por Núñez de Cepeda –*Stabili Connubio*– y por Borja –*Bonorum Consuetudo Fructifera*–. Todos ellos pueden resumirse, en el caso de la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, bajo el consejo de Borja: «Grandes son los daños, que han sucedido à muchos, por no haver sabido escoger, ni la compañía que havian menester, ni los Amigos que les convenía...».³⁶

El tercero, un árbol alto y frondoso, ha sido identificado como el recuerdo de la cruz sobre la que Cristo redimió al mundo (Vila Jato:57). Esta lectura puede completarse a partir de las palabras de Daniel a Nabucodonosor;³⁷ el árbol sería la imagen de Cristo, e incluso, si seguimos a Dornn, la de María.³⁸

El siguiente óvalo es uno de los más claros. Su lema –*Inter Spes Naufragii Esistit*– se adapta a la imagen que se ha elegido para ilustrarlo: «un barco desmantelado sumergido por la proa y con el ancla colgando de la popa...» (Portabales Nogueira: III, 1001). Con ella, se pretende subrayar el papel de María como salvadora y refugio de los pecadores.³⁹ Pero también, debe enten-

derse como un consejo que enriquezca la conducta del cristiano: ya como la esperanza de que los trabajos de esta vida, igual que una tormenta, terminarán en algún momento llegando la bonanza eterna,⁴⁰ ya como reflejo de la «firmeza y esperanza que el cristiano debe tener en Dios...».⁴¹

A MODO DE CONCLUSIÓN

Es evidente que cualquier conclusión a la que se llegue, tras la lectura de los emblemas que adornan la capilla de los Nuestra Señora de los Ojos Grandes de Lugo, tiene que centrarse en el carácter mariano de los mismos. Su organización subrayaría las dos ideas señaladas, con anterioridad, por Vila Jato: primero, la exaltación de la Virgen como Reina de la Creación y, segundo, María como camino de Salvación, en cuanto Madre de Cristo (Vila Jato:53).

En este sentido, la cúpula muestra un carácter laudatorio al presentarnos aquellas excelencias propias de María. Separada del resto de la capilla por su anillo –en el cual se puede leer, en letras doradas: BEATA ES VIRGO MARIA DEI GENETRIX, QUE CREDIDISTI DOMINO. PERFECTA SUN IN TE QUA DICTA SUNT TIBI: ECCE EXALTATA ES SUPER CHOROS ANGELORUM. INTERCEDER PRO NOBIS AD

³⁵ «... Pues no me dareys arbol tan crecido que muy pequeña vara no aya sido...» (Henkel-Schöne:155).

³⁶ Alciato:201–202; Núñez de Cepeda:114; Borja:290–291. La vid y el olmo, aisladamente, han sido consideradas como símbolos de Cristo, María y la Iglesia, no obstante, «su unión equivale al matrimonio entre la Iglesia y Cristo, prestándose mutuamente ayuda y vida» (Egido:217). Hace unos años, García Mahiques propuso la aproximación temática al mundo de la emblemática, comenzando su análisis, con la botánica (García Mahiques 1990:317–321).

³⁷ «El árbol visto por ti, que se hizo grande y fuerte, cuya copa tocaba el cielo y que se veía desde toda la tierra, cuyo ramaje era hermoso y el fruto abundante, en el que había comida para todos, bajo el cual se cobijan las bestias de los campos y en cuyas ramas anidaban los pájaros del cielo, eres tú, oh rey, que has crecido y te has hecho fuerte y poderoso...» (Dan. 4.17–19).

³⁸ «Allí vio en sueños el Rey Nabucodonosor un admirable árbol. Era tan alto, que sus ramas llegaban hasta el Cielo. Era tan extendido, que cubrió la tierra. Sus hojas son hermosísimas, y de sus frutos todos comían. Por este árbol se puede entender bellamente la Virgen María...» (Dornn:41).

³⁹ Dorn para comentar la Letanía *Refugium Pecatonum* se sirve de la comparación de María con un puerto seguro y un ancla (Dornn:87). Fray Luis de León en su *Guía de Pecadores...* comenta: «...elegantemente la llamó el Apóstol áncora; porque así como el áncora aferrada en la tierra tiene seguro el navío que está en el agua, y le hace que desprecie las ondas y la tormenta; así la virtud de la esperanza viva, aferrada fuertemente en las promesas del cielo, tiene firme el ánimo del justo en medio de las ondas y tormentas de este siglo y le hacen despreciar toda la furia de los vientos y tempestades de él...».

⁴⁰ Vila Jato ha puesto en relación este óvalo con el emblema 287 de Juan de Borja, Nave Naufragando (Vila Jato:57).

⁴¹ Esta es la visión que Juan de Solórzano da en su emblema XLVI –*Firmis Haerendum*– (González de Zárate:63–64; Cuesta García de Leonardo:318).

DOMINUM DEUM NOSTRUM AMEN—,⁴² sería un todo independiente. Esta inscripción epigráfica actuaría como nexo de unión entre ambas partes.

A partir de ese punto, descendiendo de las claves de los arcos torales, encontramos la explicación al texto escrito en el aro de la cúpula:⁴³

Primera. En las claves de los arcos torales, se representa a María como Madre de Dios, como Madre de Cristo hecho hombre y como Madre de Cristo Soberano del Mundo.

Segunda. En las pilastras centrales de los machones de la Capilla, se subrayaría su Inmaculada Concepción. Dogma, que había sido declarado de forma expresa en Trento.

Tercera. En los óvalos superiores de las pilastras laterales, María es luz y camino de Salvación, lo mismo que su Hijo. En casi todos los emblemas de este círculo, hemos observado un común denominador: el fuego o el sol. Ambos son símbolos del poder divino que también brilla en María.⁴⁴

Cuarta. En el nivel inferior, dentro de estas mismas pilastras laterales, parece que se incide, de un modo especial, en el papel de María como guía, mediado-

ra, intercesora y «reina de misericordia». También, en este caso, existe una distribución particular, al menos parcialmente. Así, ha habido, por parte del anónimo mentor de la capilla, la preocupación por hacer coincidir en los óvalos interiores imágenes con temas similares: el ave que lucha con una serpiente se corresponde con el *Ibis Graviora*, el niño que con su mano levantada señala la inscripción *Ista Potes* está acompañado por el muchacho que sostiene en su mano una especie de aro —*Quis perficiet*— y el árbol que Portabales describe como *Subter Amic* está en relación con el siguiente óvalo —*Memor ab alto*—.

Quinta. Las pechinas, con una organización interna por parejas, aluden a María como refugio y baluarte de pecadores (Vila Jato:56).

Sexta. Los dos tondos de las capillas absidiales, definen a María como Redentora, según las palabras de Dornn.

Quizás el mejor resumen para la capilla, sin pretender que esta sea su fuente de inspiración, sería las palabras de Dornn al definir el nombre de María: «Aun cada letra de este santo nombre, contiene cierta especial alabanza de la Virgen. Por la letra M, se dice de María,

⁴² María Virgen es Madre de Dios porque obedeció el mandato divino. Perfectas son en ti todas aquellas cosas que se te dicen. Por ello es reina de los coros angélicos y de toda la Creación. Intercede por nosotros ante Dios Nuestro Señor. Amén (Vila Jato:53).

En las bóvedas de cascarón aparece una inscripción tomada de la antifona que se lee en Laudes, desde la Purificación hasta Pascua. Curiosamente, es aquella en la que «se dice adiós a la Virgen en su camino hacia el cielo, donde reinará como soberana de los ángeles, intercediendo por nosotros ante Dios». Daly, S.: «María en la liturgia occidental» en Carol:265.

En el lado Este figura: AVE REGINA CAELORUM. AVE DOMINA ANGELORUM. En el Sur: SALVE VADIX, SALVE PORTA. EX QUA MUNDO LUX EST ORTA. En el Oeste: CAUDE VIRGO GLORIOSA. SUPER OMNES SPECIOSA. En el Norte: VALE DECORA. ET PRO NOBIS CHRISTUM EXORA (Vila Jato:53).

Según Pallares, «el Señor Obispo D. Iuan Bravo à 13 de Diciembre de 652 con su piedad, y veneración de su primera Esposa, à instancia de los devotos de esta Imagen, concedió cuarenta días de indulgencia à cada uno de los fieles, que à las doce de mediodía, quando se hace señal en la torre maior de la Iglesia, dixere una salve à N. Señora de los Ojos Grandes, cuja devoción dió motivo entre los de bien público, y comunes necessidades à esta devoción» (Pallares y Gaioso:561).

⁴³ Es preciso recordar que esta interpretación se apoya en los datos con que, en este momento, se cuenta. Algunas de las imágenes, cuyo significado desconocemos o consideramos de modo equivocado, pueden trastocar lo aquí expuesto.

⁴⁴ Esta imagen está intimamente unida a la idea de que María es Reina con su Hijo Jesús. «Habiendo sido exaltada la Virgen María como Madre del Rey de reyes, con toda razón la santa Iglesia la honra y quiere que sea honrada por todos con el título glorioso de reina. Si el Hijo es Rey, dice San Atanasio, con toda la razón la Madre debe tenerse por Reina y llamarse Reina y Señora... De modo que, dice san Bernardino de Siena, cuantas son las criaturas que sirven a Dios, tantas son las que deben servir a María, ya que los ángeles, los hombres, y todas las cosas del cielo y de la tierra, estando sujetas al dominio de Dios, están también sometidas al dominio de la Virgen» (Alfonso de Ligorio:23).

que es Madre, y mediadora de los hombres. Por la letra A, que es Abogada de los pecadores. Por la R, que es Redentora, y refugio de los miserables. Por la letra I, que es Iluminadora de los ciegos y Jauna Coeli. Finalmente, por la última letra A, que es Arca de Salud, y Abismo de misericordia» (Dornn:20).

Quedaría por realizar una valoración del que es el conjunto de exaltación mariana más importante de Galicia. En ella, más que incidir en elementos puntuales del discurso, sería preciso recordar que esta torre-camarín —aneja al ábside de la catedral— nace de la profunda devoción que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y el primer tercio de la centuria siguiente, despierta en el cabildo lucense la Virgen de los Ojos Grandes (Vázquez Saco:50).

Por ello, esta capilla es expresión de una devoción particular; es el reflejo, en última instancia, del fervor immaculista que, iniciado en Trento, culmina con la bula *Ineffabilis Deus*, dictada por Pío IX el 8 de diciembre de 1854 (Shea:291).

Asimismo, este especial interés que mostraba el cabildo, respecto a la capilla, a la imagen de Nuestra Señora y a su culto (Vázquez Saco:51), justifica lo pormenorizado del mensaje mariano que en ella se encierra. Este tendría, no tanto un carácter moralizante, como un sentido encomiástico destinado a la contemplación más que a la meditación, —complementario y dependiente del retablo y la arquitectura—. Sus destina-

rios finales serían, aunque de modos diferentes, la comunidad de fieles, abrumados por la magnificencia del recinto consagrado a la Virgen, y, los ministros de esta catedral que, como indica Pallares, «todos los Sábados cantan con solemnidad después de completas la salve en la Capilla de los Ojos Grandes» (Pallarés y Gaioso:5).

Dentro de esta integración global, donde todas las manifestaciones artísticas confluyen dentro de la arquitectura, la labor de Miguel Antonio García de Bouzas se reduce a la de mero decorador. Este ejecuta su trabajo sin aspiraciones pictóricas, condicionado en lo que se refiere a su creatividad, en lo que se relaciona con el espacio donde desarrollar sus composiciones y, sobre todo, en la localización de éstas dentro del espacio de la capilla.

Todo ello implica que García de Bouzas actúe como un ilustrador, esforzándose por igual en los óvalos más próximos a la vista del fiel y, en aquellos que, dada su situación, son indescifrables. También se explica, a partir de lo dicho, la economía de su lenguaje plástico —reducido al motivo principal y al lema que lo acompaña—, adaptándose al carácter emblemático que las pinturas poseen. Es imposible, por esta razón, hacer un análisis formal y estilístico de la obra, aunque se perciben recuerdos cromáticos interesantes como la escasa intensidad de sus azules o las notas cálidas de algunos carmines y oros.

BIBLIOGRAFÍA:

- Alciato. *Emblemas*, Madrid, 1985 (Ed. de Santiago Sebastián. Trad. de Pilar Pedraza).
- Alfonso de Ligorio, San. *Las glorias de Maria*. Madrid, por Blas Román, 1789. (Ed. de J.J. Itoiz y Leoz, C.S.S.R.. Madrid, 1992).
- Borja, J. de. *Empresas morales*. Bruselas, Francisco Foppens, 1680. (Ed. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, 1981).
- Camacho, R. «El espacio del milagro: el camarín en el barroco español», *I Congreso Internacional do Barroco*. I. Porto, 1991.
- Carol, J. B. *Mariología*. Madrid, 1964.
- Couselo Bouzas, J. *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Compostela, 1932.
- Covarrubias, S. de: *Emblemas morales*. Madrid, Luis Sánchez, 1610. (Ed. facsímil. Madrid, 1978).
- Cuesta García de Leonardo, M^a. J. «La nave y sus significaciones a través de la Emblemática» en *El Barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*. Actas del *Symposium de Historia del Arte*. C.E.H.A. Málaga-Melilla, 1985.
- Chamoso Lamas, M. *La Catedral de Lugo*. León, 1984.
- Dornn, F.X. *Letania Lauretana de la Virgen Santísima expresada en cincuenta y ocho estampas e ilustrada con devotas meditaciones y oraciones*. Valencia, viuda de Joseph de Orga, 1768.
- Egido, A. «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte», *Homenaje a Quevedo*, II. Salamanca. 1982.
- Falcao, J. A. «Azulejería setecentista do Real Convento de Jesus de Setubal. Algunos aspectos históricos e iconográficos», en *Actas del V Symposium Hispano-Portugués de Historia del Arte. Relaciones artísticas entre la Península Iberica y América*. Valladolid, 1990.
- Folgar De La Calle, M^a. C. «Un inventario de bienes de Fernando de Casas», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, xxxiii, 98, (1982).
- Fraguas, A. *Lugo*. XIII. Santiago de Compostela, 1974.
- García Arranz, J. J. «Los bestiarios medievales como fuente de los emblemas animalísticos europeos de los siglos XVI y XVII». II. VIII Congreso del C.E.H.A., Cáceres, (1990).
- García Iglesias, J. M. *Fernando de Casas Novoa*. Santiago, 1993.
- García Mahiques, R. (1985). «Las «Empresas Sacras» de Núñez de Cepeda. Un lenguaje que configura al prelado contrarreformista», *Goya*, 187-188, pp. 27-36.
- García Mahiques, R. (1989). «El Elefante o la Humanidad Obediente», *Lecturas de Historia del Arte*, I, pp. 283-294.
- García Mahiques, R. (1990). «La emblemática botánica. Propuesta metodológica para el estudio de la emblemática», *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte*, II, pp. 317-321.
- García Mahiques, R. «Las «Empresas Sacras» de Núñez de Cepeda. Un lenguaje que configura al prelado contrarreformista», *Goya*, 187-188, (1985), pp. 27-36.
- Gayo, J. A. «La *Psalmodia Eucharistica* del Padre Melchor Prieto», *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte*, II, (1990).
- González De Zárate, J. M. *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1987.
- Haag, H., Born, A. van den, Ausejo, S. de. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona, 1987.
- Haeften, B. *Escuela del corazón*. Barcelona, imprenta del heredero de Pablo Riera, 1864.
- Henkel, A. y Schöne, A. (comps.): *Emblemata...*
- Herrero García, M. «El grabado al servicio de la mística», *Revista de Ideas Estéticas*, 11, III, (1945).
- Kubler, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, en *Ars Hispaniae*. XIV. Madrid, 1957.
- Moreno Garrido, A. «El grabado en Granada durante los siglos XVII. I. La Calcografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIII, 26-28, (1976).
- Núñez de Cepeda, Fr. *Idea de El Buen Pastor copiada por los SS. doctores representada en empresas sacras con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un Príncipe Eclesiástico*. León, Anisson, Posuel y Riga, 1687.
- Pallares y Gaioso, J. *Argos divina sancta Maria de Lugo de los Ojos Grandes. Fundación y Grandezas de su Iglesia, Sanctos naturales, reliquias, y venerables varones de la Ciudad, y Obispado, y Arçobispos que en todos imperios la governaron*. Santiago, Benito Antonio Frayz, 1700. (Ed. facsímil, Alvarelllos, 1988).
- Peinado Gómez, N. *Lugo monumental y artístico*. Lugo, 1989.
- Pérez Morera, J. «La carabela eucarística de la Iglesia», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II.4, (1989).

patio, en uno de cuyos lados se situaba la escalera. Tras subir a la primera planta nos encontramos con un descansillo y a continuación se hallan las dos salas, que tienen una misma planta rectangular y similares dimensiones. A través del arco de una pequeña puerta se accede a la denominada sala de las Sibilas, en cuyos muros, siguiendo un esquema de representación muy repetido en Nueva España, se ha representado la cabalgata triunfal de diez sibilas, precedidas por una mujer, que representa a la Antigua Ley y que porta las tablas de Moisés y tiene una venda sobre los ojos.¹

Tras atravesar la sala de las Sibilas y por una pequeña puerta se accede a la *Sala de los Triunfos*, que con unas dimensiones rectangulares de 8 m. x 6 m. Presenta sus paredes decoradas con cinco carros triunfales guiados por figuras que representan a cinco de los seis triunfos creados por Petrarca a partir del año 1352 y enmarcados por cenefas corridas. El esquema compositivo es parecido al de las Sibilas: comienza en el muro frontero a la entrada y continua en el sentido de las agujas del reloj.

a) *Los triunfos de Petrarca*

En el año 1352 Petrarca comienza a escribir su obra *Los Triunfos*, que van a dar lugar a multitud de interpretaciones literarias y plásticas en los próximos dos siglos en numerosos países europeos y también en Hispanoamérica. La primera edición ilustrada del texto de Petrarca se realiza en la primera mitad del cuatrocento, correspondiendo a Matteo de Pasti por encargo de Piero de Medici (Infantes 1997:115).

La creación de Petrarca es sobre todo literaria y únicamente en el primer triunfo, el Triunfo del Amor, se inspira en modelos romanos al referirse al carro

triumfal de Cupido (Venturi): «yo vi un jefe victorioso y soberano, como uno de los que en el Capitolio conduce un carro triunfante con grandes honores». Más adelante el carro se convierte en un carro de fuego, como el de Elías y el de los santos que se elevan a la contemplación de la Divinidad:

cuatro caballos llevan sobre un carro de fuego un mozo crudo, que un arco y muchas flechas va mostrando... A su alrededor lleva gran cantidad de presos y de muertos de su mano, con otros que su flecha hiere y daña... Lleva muchos personajes atados de su lazo... Es el crudo Amor, que a tantos hiere, a algunos mata, a otros lleva encadenado... Ha podido con todos los dioses del Olimpo...

En ninguno de los restantes triunfos –Castidad, Muerte, Fama, Tiempo y Eternidad– Petrarca vuelve a hacer alusión al carro triunfal, por lo que la incorporación del triunfo a la romana se puede considerar como posterior y producto del propio desarrollo de las artes visuales. Lo mismo se puede decir de la iconografía de los personajes que conducen los carros, que son en su mayor parte consecuencia de interpretaciones neoplatónicas.

Existen, no obstante, algunos elementos en la obra de Petrarca, que sirvieron de inspiración a los artistas que representaron el tema de los triunfos con posterioridad. Así en el Triunfo de la Castidad se dice que es una santa rodeada de una cuadrilla de vírgenes. En el Triunfo de la Muerte llena la campiña de muertos, reyes y pontífices sin cetros ni coronas.

Del triunfo del Tiempo afirma que es un muchacho que pasa ligero y que pronto se hace viejo. Finalmente explica que los cinco primeros triunfos han sido representados en tierra, mientras que el sexto, el Triunfo de la Divinidad o Eternidad, ha sido representado en el

¹ Debo agradecer a la doctora Helga von Kuegelgen la ayuda prestada en este estudio, ya que me ha facilitado sus estudios sobre este tema, así como los del profesor E. W. Palm (Kuegelgen-Rothe 1992; Kuegelgen *Aspectos*; Kuegelgen 1999; Palm 1992).

ESQUEMA ICONOGRÁFICO-EMBLEMÁTICO
SALA DE LOS TRIUNFOS-CASA DEL DEÁN-PUEBLA-MÉXICO

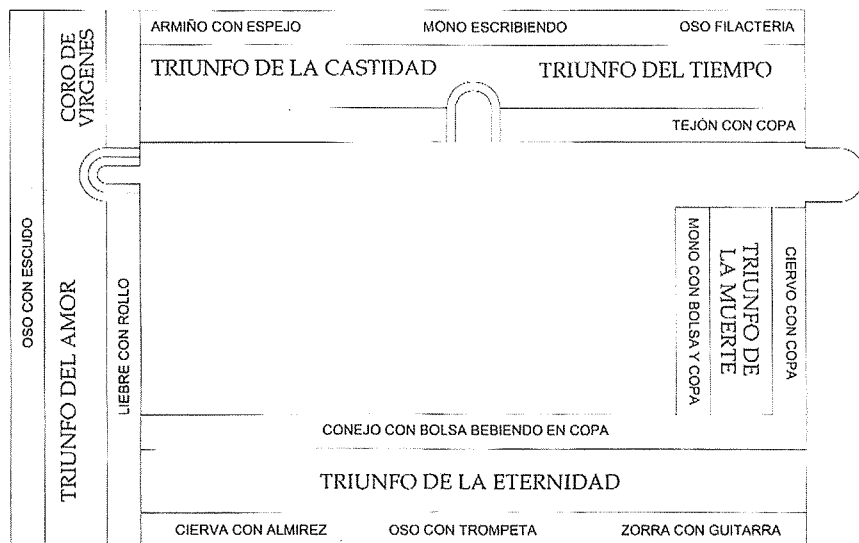


Figura 1

cielo en señal de victoria sobre los otros cinco triunfos terrenales.

Dos han sido las principales interpretaciones, que se han dado sobre los Triunfos de Petrarca:

1) Elaborada a partir de los siglos XV y XVI, según la cual diversos autores afirman que los triunfos «constituyen una elaboración de carácter simbólico y moralizador, mediante la cual Petrarca trata de describir los varios estados por los que pasa el hombre. Serían, pues, una alegoría de la condición humana desde el inicial estado pasional hasta su definitiva ubicación y destino en lo eterno...Sería pues una parábola del destino humano».

2) Más moderna es la segunda interpretación, la cual manifiesta que los triunfos sólo corresponden a las distintas etapas vividas por Petrarca en su amor con Laura. Se trataría, por lo tanto, de una autobiografía amorosa del propio poeta. (Petrarca:15)

La crítica actual ha optado por una visión conjunta de ambas interpretacio-

nes. El poema se inicia con una visión personal, que se desarrolla en los dos primeros triunfos, Amor y Castidad, y luego pasa a lo universal.

Las fuentes artísticas, en las que se inspiran estos triunfos de Petrarca, provienen de los triunfos romanos, así como de diversas obras de finales de la Edad Media: los frescos de Giotto de la Basílica inferior de Asís, el triunfo de la muerte representado en el Campo santo de Pisa obra de Orcagna, el triunfo de Santo Tomás de Aquino de la capilla de los Españoles de la iglesia de Santa María Novella de Florencia, y el triunfo del Buen Gobierno realizado por Lorenzetti en el Palazzo Público de Siena (Petrarca:16, 17 y 24).

En España la obra de Petrarca tuvo una gran repercusión con numerosas ediciones, como la de Antonio Obregón y Hernando de Hoces, así como influencias sobre escritores como Jorge Manrique, el marqués de Santillana, Pedro López de Ayala y Juan de Mena (Arce).

b) *Triunfos renacentistas*

El *quattrocento*, que idolatraba a Petrarca, se va inspirar en su obra sobre los Triunfos para todo tipo de representaciones en las más diversas técnicas artísticas: miniaturas, relieves de platería y orfebrería, marfiles, tablas y frescos murales para mansiones e iglesias (Venturi:82-83).

Una de las primeras representaciones artísticas de la obra de Petrarca fue la que realizó Pesellino en la primera mitad del Quattrocento sobre el célebre «cassone» del Palacio Torneggiani, que hoy se encuentra en Boston y es propiedad de mrs. Gardner. Pesellino representó cinco de los triunfos de Petrarca sobre carros tirados por animales y acompañados por personajes que definen su simbología (Venturi:212).

Otra tabla de la misma época es la realizada por Jacopo del Sellaio, que representa al *Triunfo del Tiempo* sobre un carro tirado por ciervos y acompañado por una multitud de personajes de todo tipo y condición. Sobre el carro se disponen dos grandes ratas, una blanca y otra negra, que simbolizan la destrucción de la vida de día y de noche, dos puttis alados portando un disco y en lo alto la figura del Tiempo, representada por un viejo con dos alas, dos muletas y la clepsydra en la mano derecha (Panofsky:105).

Coetánea con estas obras y guardando también una gran semejanza estética es la serie completa de los seis triunfos de Petrarca, realizada en xilografía por un autor anónimo e incorporada a un libro impreso en Florencia en el año 1488.² La serie se inicia con el *Triunfo del Amor*, que aparece situado sobre un globo ardiente. Sigue la *Castidad* con la palma del triunfo sobre un carro tirado por licornios, con el Amor encadenado

y rodeado de jóvenes coronadas de flores, que van precedidas por una bandera con un armiño.³ La Muerte va en lo alto de un catafalco convertido en un carro tirado por bueyes sobre un paisaje desolado, en donde ángeles y demonios se llevan las almas de los muertos que pueblan el suelo y son pisoteados por las ruedas del carro y las pezuñas de cuatro bueyes furiosos, cuyo número coincide con las cuatro figuras del Apocalipsis. Tanto los bueyes como los toros o los búfalos son animales fúnebres, que se hallan en el ritual de Atis y Cibeles y que fueron utilizados frecuentemente a finales de la Edad Media para arrastrar los carros de las Danzas de la Muerte y en los *Triunfos de la Muerte* en la Italia del siglo xv. Vasari cuenta que en el carnaval organizado en Florencia por Pietro di Cosimo los carros del Triunfo de la Muerte eran arrastrados por búfalos negros.⁴ En cuanto a la figura de la Muerte la obra florentina la representa como un esqueleto vestido con ropas harapientas y portando una enorme hoz en su mano derecha. El Tiempo va también en un carro con forma de trono, tirado por dos ciervos y acompañado por una gran multitud de personajes representativos de todas las edades y los estamentos de la sociedad. La figura del Tiempo está representada por un anciano alado, apoyado en dos muletas y con la clepsydra en un lado. El paisaje sumario del fondo aparece también desolado. Esta representación debió inspirar la que en el año 1493 realizó Jacopo Capcasa di Codeca, aunque en este caso poseía cuatro alas como símbolo de las cuatro estaciones (Panofsky:104 y 125). La serie de Florencia finalizaba con el *Triunfo de la Divinidad* representada por la Santísima Trinidad erguida sobre un carro entre el sol y la luna y acompaña-

² El libro se encuentra en la Biblioteca Víctor Emmanuel de Roma y ha sido estudiado por Venturi:219.

³ El armiño es un mamífero de piel blanca, símbolo de la pureza y de la inocencia (ver el trabajo de John T. Cull en este mismo libro).

⁴ Vid. SALE (prólogo:xxix).

da por ángeles, patriarcas, santos y los cuatro símbolos de los evangelistas.

En el siglo XVI los Triunfos de Petrarca alcanzaron un gran éxito y un gran desarrollo, difundiéndose sus imágenes por todo tipo de soportes y países, enriqueciéndose con aportaciones formales e iconográficas de gran calidad realizadas por artistas de primera categoría, que aseguraron su distribución universal, llegando ya a finales de siglo a aparecer en Hispanoamérica en los tres únicos ejemplos conocidos hasta ahora: las pinturas murales de la Casa del Deán, obra sin duda autóctona, realizada por un artista anónimo, las pinturas murales del claustro de Meztitlan, y los seis tapices de procedencia flamenca, que llegaron en el año 1572 al Colegio de Niñas de la ciudad de México.

La producción artística del siglo XVI se inicia con una serie de obras, que siguen manteniendo el estilo y la iconografía de los modelos realizados a finales del siglo XV. Un ejemplo de ello es una xilografía veneciana realizada en el año 1508 por Gregorio de Gregorii, que representa al *Tiempo*, representado como un anciano con barba larga y una enorme guadaña, va sobre un carro tirado por dos ciervos y acompañado por una interminable multitud de personas. La idea de eternidad es simbolizada por el dragón mordiéndose la cola, que porta en su mano izquierda, mientras que su poder destructor es reflejado por las arquitecturas arruinadas y el paisaje seco y desértico del fondo.

Muy parecida es otra serie fechada en el año 1512. Su singularidad reside en que se trata de una obra española, que presenta los seis triunfos de Petrarca.⁵ Empieza con el *Triunfo del Amor*, en el que Cupido ciego y disparando flechas

va sobre un carro tirado por caballos y acompañado por una multitud de personajes, que caminan en apretadas hileras sobre un paisaje adornado de árboles. A continuación va el *Triunfo del Pudor*, en el que una doncella porta una bandera y lleva a Cupido atado a los pies. El carro está tirado por dos unicornios y va acompañado también por una gran multitud, que parece salir de las puertas de la ciudad amurallada colocada como fondo. El *Triunfo del Tiempo* está representado por un viejo con alas y muletas, que va en lo alto de un carro tirado por ciervos. Igualmente va acompañado por una gran multitud de personas, pero el paisaje se muestra yerto y la ciudad del fondo está arruinada.

El *Triunfo de la Muerte* está representado por un esqueleto erguido con corona y guadaña sobre un carro tirado por bueyes. En este caso el campo, que no presenta signos de deterioro, aparece lleno de cadáveres pertenecientes a todos los estamentos de la sociedad: reyes, papas, monjes, mujeres, hombres, viejos, jóvenes y animales. El *Triunfo de la Fama* está representado por un ángel tocando la trompeta, que va sobre un carro tirado por dos elefantes. En la comitiva acompañante aparecen militares a caballo, reyes, monjes y un gran número de personajes que han alcanzado la fama. Por último esta excepcional serie española, realizada en xilografía, finaliza con el *Triunfo de la Eternidad*, en el que se puede contemplar al Padre Eterno sobre un trono, que portan sobre sus hombros los padres de la Iglesia, tres evangelistas representados por sus animales simbólicos —águila, león y buey— y un joven, que debe representar a San Mateo. Detrás del trono marcha una apretada multitud de figuras y en la

⁵ Esta magnífica serie completa de los *Triunfos* de Petrarca es muy interesante para nosotros por su procedencia española y puede señalar la incorporación de este tema renacentista tan importante al arte español, a partir de la cual habría que ver su difusión en España y en Hispanoamérica. Esta serie apareció por primera vez en el año 1512 en la edición de los Triunfos de Petrarca realizada por Arnau Guillén. Recientemente ha vuelto a ser publicada en la edición de Jacobo Cortines y Manuel Carrera de 1983, y en la obra citada de Alfonso Arellano sobre la Casa del Deán.

parte alta entre nubes aparecen las cabezas aladas de diez querubines.

Las semejanzas de esta serie española de los Triunfos de Petrarca con los Triunfos de la Casa del Deán son evidentes. No obstante llama la atención la ausencia del Triunfo de la Fama y la soledad en la que se encuentra el carro del Triunfo de la Eternidad. Posiblemente en alguna de las salas desaparecidas se encontrarían las figuras, que representarían a la Iglesia.

En la segunda mitad del siglo XVI cambia el estilo renacentista de los grabados, que es sustituido por los modelos manieristas. Así un grabado en madera de 1560, obra de V. Valgrisi, nos muestra la figura saturniana del *Tiempo*, representado como un viejo vigoroso, alado, con una muleta y devorando a un niño. El carro va tirado por dos ciervos en carrera y aparece acompañado por figuras de reyes y de militares famosos.

De una gran calidad es la plancha trabajada a buril, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.⁶ La obra fechada en Roma en 1575 y atribuida al Maestro del Dado está relacionada con un dibujo de Rafael. El grabado parece recordar los triunfos báquicos: en el centro aparece la figura de Cupido alado con dos antorchas sobre un carro tirado por dos carneros y acompañado por una ruidosa corte de putti y de niños, tocando instrumentos musicales y llevando animales, cestos de frutas y banderolas.

La Biblioteca Nacional de Madrid conserva otras dos series de los Triunfos de Petrarca, que presentan una gran calidad e importantes singularidades. Ambas están fechadas a finales del siglo XVI y pertenecen a la fase internacional del Manierismo.

La primera de la serie corresponde al flamenco Philip Galle (1537-1612) y fue realizada en Amberes entre 1560 y 1612. Son cuatro estampas ejecutadas con la técnica del aguafuerte y retocadas con buril.⁷ No obstante la serie completa consta de seis estampas basadas en dibujos de M. Heemskerck.⁸

La *Pudicia* o *Castidad* está representada por una mujer en un carro tirado por dos unicornios. Lleva una serpiente en la mano izquierda, un cetro en la derecha y a Cupido atado y cegado delante del carro. Va acompañada por una multitud de vírgenes, virtudes, mártires con palmas y personajes famosos por su castidad: Escipión, José, Susana, Judich, Continencia y Temperancia. El fondo está formado por un paisaje con templos clásicos.⁹

El *Triunfo de la Muerte* está representado por la figura desnuda de la Parca en ademán de segar la vida de los hombres con una hoz. Va en un carro tirado por dos bueyes, que pisotea todo tipo de personajes de la sociedad y símbolos del poder: coronas, cetros, cascos y lanzas. El fondo es un paisaje desolado, en el que aparecen una ciudad ardiendo y un templete clásico en la parte superior.

El *Triunfo de la Fama* está representado por una victoria alada tocando la trompeta, que va en un carro tirado por dos elefantes y acompañada por personajes famosos, entre los que se destacan Alejandro Magno, Julio César y Platón. Como fondo aparece un paisaje adornado con grandes monumentos de la Antigüedad y de la Edad Media. Las patas del elefante pisotean la figura de la muerte, señalando el triunfo de la Fama sobre la Muerte.

El cuarto *Triunfo* es el del *Tiempo*,

⁶ Biblioteca Nacional de Madrid, Maestro del Dado, Triunfo del Amor con amores y niños, Roma, 1575. Inent./37113,

⁷ Biblioteca Nacional de Madrid. Cuatro estampas con los *Triunfos* de Petrarca, realizadas por Ph. Galle y fechadas entre 1560 y 1612. Invent. 37055-37058.

⁸ La serie ha sido publicada por Bartsch, v. 56, supplement, págs. 297-302.

⁹ El coro de doncellas con las palmas del martirio aparece también en el *Triunfo de la Castidad* de la Casa del Deán de Puebla.

representado por la figura de un viejo dotado con sus atributos característicos: dos alas, dos muletas, dos clepsydras y un reloj de sol. Va en un carro tirado por dos ciervos y acompañado por cuatro figuras, que representan las cuatro estaciones: la primavera es un joven cazador, el verano es un hombre maduro con un haz de espigas en una mano, el otoño es un hombre maduro con pámpanos y uvas en la cabeza y el cuerno de la abundancia en las manos, y el invierno es un viejo abrigado, que se calienta con un fuego que lleva en las manos. El fondo es un paisaje yermo y con numerosos edificios en ruinas.

La segunda de las series de los triunfos de Petrarca, que posee la Biblioteca Nacional de Madrid y que es coetánea de los Triunfos de la Casa del Deán, es la realizada en el año 1596 por el alemán Matthäus Greuter. Las cuatro estampas conservadas están realizadas en grabado calcográfico y corresponden a cuatro Triunfos, que presentan como novedades la ausencia del carro triunfal y su presentación en dos niveles separados por nubes: en la parte superior se presenta la imagen del triunfo correspondiente y en la inferior las figuras vencidas o superadas. La serie empieza con el *Triunfo del Amor* que todo lo vence: en la parte superior se encuentran Venus y Cupido, y en la inferior todo tipo de símbolos del poder. Sigue el *Triunfo de la Pudicia* representada en la parte superior por una joven vestida, portando una rama de azucenas en la mano derecha, dos mariposas ardiendo y dos palomas a los pies como símbolo de la pureza (Ripa:II, 237-241). A continuación, y de manera similar, se encuentran la *Muerte* que triunfa la *Castidad*, y la *Fama* que triunfa sobre la *Muerte*.

La desaparición de los carros triunfales en la obra de Greuter supone el comienzo del fin de los modelos clásicos y su sustitución por los principios conceptuales de la emblemática. Sin embargo durante todo el siglo XVI el tema de los Triunfos de Petrarca a la romana adquiere una gran difusión e influencia, llegando a contaminar otras manifestaciones artísticas, especialmente aquellas de tipo emblemático.

Uno de los ejemplos de esta trasposición formal, que por su importancia pudo convertirse en modélico, es la obra de Alciato, quien en su emblema LV, al representar a la *Temeridad*, la *pictura* dibuja a una auriga conduciendo una carro llevado por caballos desbocados (Alciato 1985: embl. 50). Siguiendo esta misma tendencia, Vincenzo Cartari en su edición de 1581 sobre los Dioses de la Antigüedad utiliza también el modelo triunfal a la romana para los grabados que representan a los dioses Venus, Baco, Tierra o Gea, Marte y Fortuna. (Cartari:183, 350, 378, 428, 466)

Otro espacio apropiado para el desarrollo de los triunfos a la roma derivados de Petrarca lo podemos encontrar en los grabados que ilustran los libros de relaciones festivas, especialmente aquellos que se refieren a entradas triunfales o a triunfos bélicos. Como ejemplo de este tipo de representaciones podemos citar la estampa del *Triunfo de la Paz*, que se realizó con motivo de la firma de la pacificación de Gante en 1576.¹⁰ En esta obra la Paz, acompañada por las Virtudes de la Concordia y la Razón, y por los firmantes de la paz, marcha triunfante sobre un carro que pisotea todo tipo de armas que simbolizan la guerra.

¹⁰ Esta estampa, realizada en grabado calcográfico y talla dulce sobre cobre, se atribuye a Johannes Wierix sobre dibujo de Willen Van Haecht. Está fechado en torno al año 1577 y se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, Estampas, Invent. 3.166. El grabado ha sido presentado en varias exposiciones, la última de las cuales fue la que se organizó del 19 de septiembre al 26 de noviembre de 2000 en el Real Alcázar de Sevilla con motivo del centenario de Carlos V. La obra fue publicada en el catálogo editado en el mismo año de 2000 por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V con el título *La fiesta en la Europa de Carlos V*.

c) *Triunfos de la Casa del Deán*

La denominada Sala de los Triunfos acoge un programa incompleto de los triunfos de Petrarca, ya que falta el Triunfo de la Fama. No obstante, los otros cinco triunfos están dispuestos en el mismo orden que los creó Petrarca y que todos los restantes ilustradores de este tema clásico. Este orden está relacionado con un programa iconográfico de inspiración neoplatónica, en el que cada uno de los triunfos se relaciona con una etapa de la vida humana. Así tras la juventud, periodo durante el que triunfa el Amor, vienen la Castidad, la Muerte y el Tiempo, acabando todo este proceso con el triunfo de la Eternidad.

Siguiendo, pues, este proceso vital, el programa se inicia con el *Triunfo del Amor*, representado por una dama sentada en un carro, portando una flecha en la mano derecha y un corazón ardiendo en la mano izquierda que lleva adelantada. Detrás de esta joven Venus se encuentra el niño Cupido con una venda en los ojos y disparando flechas. El carro es tirado por dos caballos blancos, que van pisoteando a una serie de personajes representativos de los distintos estamentos de la sociedad: un rey, un monje, un solado y un labriego. Detrás de esta escena, desarrollada en primer plano, se abre un bello paisaje con casas, árboles, montes, praderas, aves en pleno vuelo y un grupo de personas a la derecha, que dirigen sus gestos y miradas hacia arriba. El vano de la puerta y unos árboles pintados en la parte superior del arco sirven de cierre a esta primera escena.

Nada hay que identifique a la mujer castamente vestida con Venus, salvo ese corazón ardiente que porta en una mano y que ya hemos visto aparecer en otros triunfos renacentistas. Tampoco los caballos, que tiran del carro, se asocian con la diosa del amor. Sólo por su blancura se pueden asociar con la limpieza

del cuerpo que incita al amor (Panofsky:382). A pesar de ello el hecho de aparecer relacionada con Cupido la identifica claramente con la Venus Terrestre o Natural de los neoplatónicos, representando ambas el Amor Humano, que difiere tanto del Amor Ferinus o Amor Bestial como del Amor Divino, cuya belleza se corresponde con el esplendor de la Divinidad.

La imagen del niño Cupido, desnudo y con sus armas, proviene de la Antigüedad. Pérez de Moya (294-298 y 382) dice que es niño porque el amor es necio y los enamorados son como niños, poco cuerdos. Se le representa desnudo, porque el amor no puede estar encubierto, y con alas porque vuela muy deprisa para asañear a todos los hombres.¹¹ Lleva aljaba, arco y saetas, porque es amor carnal. Porta una cinta para atar los corazones y una venda, porque no ve. Del mismo modo son los amantes, que no ven, porque las pasiones ciegan la razón. A la imagen clásica de Cupido la Edad Media incorporó diversos atributos, entre ellos el de la ceguera. Boccaccio en su *Genealogía de los dioses* describe a Cupido con los ojos vendados.

Por lo tanto el Cupido de la Casa del Deán incorporó tanto elementos de la tradición medieval como de la clásica, y existe una curiosa relación con la figura de la Sinagoga, que encabeza la procesión de las Sibilas en la sala contigua. También lleva una venda sobre los ojos. Panofsky (149) relaciona la ceguera con un versículo de Jeremías:

La corona ha caído de nuestras cabezas ¡ay de nosotros que hemos pecado!

Porque nuestro corazón es débil y nuestros ojos están cegados

Siguiendo el sentido de las agujas del reloj, a continuación se representa el *Triunfo de la Castidad*, al que precede un

¹¹ La figura de Cupido de la Casa del Deán carece de las alas y también de la cinta.

coro de mujeres portando la palma del martirio. Este triunfo presenta numerosas concomitancias con el mismo triunfo de la edición española de 1512 y también con la estampa del grabador flamenco Phillip Galle: el coro de vírgenes portando la palma, la pareja de unicornios tirando del carro, y la Castidad representada por una joven portando una palma en la mano derecha y una vela encendida en la mano izquierda. El unicornio era considerado en la Edad Media como emblema de la pureza de Cristo y también como representación simbólica de la Encarnación de Cristo. Asimismo posee un simbolismo profano relacionado con el Amor Humano. Este simbolismo aparece asociado en las antiguas leyendas de los libros de historias naturales y bestiarios con la forma en que podía ser capturado. (Charbonneau-Lassay:343-345)

El resto de los elementos compositivos pertenece ya al estilo propio del autor anónimo de las pinturas de la Casa del Deán: el estilo del carro es parecido a los carros utilizados en las fiestas del Corpus; los dos personajes que yacen bajo las patas de los unicornios y las ruedas del carro, un monje y una mujer, son los mismos que se podían ver en el *Triunfo del Amor*; y finalmente el paisaje del fondo, que en esta ocasión corresponde a una ciudad portuaria con numerosos barcos de pesca y un gran galeón de tres palos en el centro de la ensenada. El paisaje urbano está inspirado en las agrupaciones arquitectónicas formuladas coetáneamente en las vistas corográficas de ciudades y en los planos portolanos, que incluían vistas frontales urbanas agrupadas en torno a edificios eclesiásticos y conventuales.

Separado por un pequeño vano cegado, que en la actualidad es aprovechado para la colocación de un texto explicativo, y en el lado derecho de uno

de los dos lados largos de la sala, se ha situado el *Triunfo del Tiempo*, que es uno de los de mayor complejidad simbólica de la serie derivada de Petrarca. La composición está formada por un carro tirado por dos veloces ciervos en actitud de carrera, sobre el cual se ha representado la figura de un anciano corpulento con larga barba, dos alas, un bastón en la mano derecha y en la izquierda un niño, que se lleva a la boca. Delante se halla la tradicional clepsidra.

Salvo la guadaña, los demás atributos, que el arte del Renacimiento y del Barroco otorgan a la figura del Tiempo, están presentes en este triunfo de la Casa del Deán. Incluso el dragón o la serpiente enroscada mordiendo la cola como símbolo de la eternidad, está aquí presente bajo las patas traseras de los ciervos. En el centro aparece una piedra que, al igual que la serpiente enrollada, vendría a simbolizar el triunfo del alma humana sobre el tiempo. La aparición de estos atributos en la figura del Tiempo corresponde a una creación griega reelaborada con posterioridad por la civilización romana y a lo largo de la Edad Media. Así el término griego para definir al Tiempo, *Chronos*, era muy similar al *Kronos* romano, que designaba a Saturno el más viejo y feroz de los dioses. Como patrón de la agricultura portaba inicialmente una hoz, que en la Edad Media fue sustituida por una guadaña. En esa época la visión de Saturno era más bien negativa, pues se asociaba con la melancolía, la vejez y la muerte. Esta visión cambió radicalmente en el Renacimiento, cuando los neoplatónicos hicieron a Saturno patrono de la contemplación religiosa y filosófica. Su melancolía se identificó con el genio, y el hecho de devorar al niño, imagen de procedencia medieval, aludía al tiempo que devoraba todo lo que creaba (Panofsky:95, 97, 103, 106).¹²

Debajo de las ruedas del carro del Tiempo y de las patas de los ciervos yacen caídos un ángel, una figura excepcional en este tipo de representaciones, un joven que apoya su mano junto a la piedra y la serpiente enrollada, y un soldado entre ruinas clásicas y una serie de armas depositadas sobre el suelo.

El fondo del paisaje presenta algunas agrupaciones arquitectónicas con claras resonancias europeas, así como diversos personajes vestidos a la moda española de la época de Felipe II, momento en el que fueron realizadas las pinturas. Corresponden, por lo tanto, a imágenes reales de la época y presentan un costumbrismo, que nos hace relacionarlas con los tapices centroeuropeos utilizados en la decoración de las casas novohispanas.

El cuarto de los triunfos representados es el *Triunfo de la Muerte*, que ocupa el muro del siguiente lado corto de la habitación, a continuación de la puerta de acceso a la misma, aunque una parte del paisaje del fondo ocupa el comienzo del cuarto lienzo mural. Un cadáver portando la guadaña conduce el carro. Detrás aparecen las tres parcas: Cloto, Lákesis y Atropos, hijas de la noche en la mitología griega, que en Homero aparecen como hilanderas y en Hesíodo representan respectivamente el pasado, el presente y el futuro. La interpretación homérica ha prevalecido en la Casa del Deán: una tiene la rueca, otra tira del hilo y la tercera porta las tijeras en acción de cortar el hilo de la vida.¹²

La muerte es una de las cuatro pos-trimerías del hombre junto con el Juicio Final, el Paraíso y el Infierno, e inicia la escatología. Como dice un proverbio latino «nada hay más cierto que la muerte ni más incierto que el momento de

morir». (Reau: I, 2:659).

Este cuarto triunfo empieza a ser representado en el siglo XIV en el Cementerio de Pisa y reaparece en 1445 en el Palacio Sclafani de Palermo, en donde la muerte se encuentra en un friso como un esqueleto ecuestre con un arco. Posteriormente se representaría armada con una guadaña sobre un catafalco, conduciendo un carro tirado por bueyes o búfalos, que con la lentitud de su caminar simbolizan el avance lento pero inexorable de la muerte. (Reau:680).

Este es el sentido que ha prevalecido en la Casa del Deán, aunque los bueyes parecen mas bien dos carneros por sus cuernos retorcidos. Bajo sus patas y las ruedas del carro aparecen diversos personajes representativos de la sociedad: jóvenes y mayores, uno con la corona al lado, un monje, un niño, y otro arrodillado que parece prepararse para su muerte inminente. En el fondo se ha representado un paisaje, centrado por una población, en la que aparecen diversos grupos humanos, un entierro en primer plano, y detrás una iglesia con su atrio cementerio, en el que se está preparando una tumba para el difunto.

El quinto triunfo de Petrarca, el triunfo de la Fama, está ausente en la Casa del Deán, por lo que la serie finaliza con el *Triunfo de la Eternidad*, que ocupa la mayor parte del cuarto lado de la sala, por lo que es el que tiene una mayor amplitud. El carro aparece gobernado por una mujer con corona, un cetro en la mano derecha y la izquierda adelantada señalando hacia delante. Suponemos que se trata de la diosa Juno, porque el carro es tirado por dos pavos reales. Se ha escogido a esta diosa, porque es símbolo de aire, en oposición a

¹² A finales del siglo XV la imagen del Tiempo, viejo y con guadaña, se asoció con la imagen de la Muerte, que también llevaba alas y la clepsidra. Pérez de Moya (124-125) dice que a Saturno se le representa viejo, porque simboliza al Tiempo, que es viejo, o porque como planeta es frío, seco y de complexión melancólica, características de la vejez. Devora niños, porque el Tiempo todo lo devora, al igual que Saturno, el dios griego, que se comía a sus hijos para que no le sucedieran.

¹³ La doctora Helga von Kuegelgen ha descubierto un posible modelo de esta obra en un grabado del pintor flamenco Pieter Coecke van Aelst, que representa el *Triunfo de la Muerte*.

Júpiter que representa el fuego. Se le dedica el pavo real, porque es diosa de la riqueza y símbolo de los ricos (Pérez de Moya:155). El carro aparece sobre un manto de nubes, que se sitúa sobre un paisaje de colinas y valles, en el centro de los cuales se observa una pequeña agrupación urbana presidida por una iglesia y a su izquierda hay un hombre caminando sobre una colina.

d) *Cenefas de la Sala de los Triunfos*

La pintura mural novohispana, situada preferentemente en los atrios, claustros e iglesias conventuales, suele presentar composiciones de escenas enmarcadas por cenefas de temática grotesca. Así aparecen en los claustros de los conventos agustinos de Acolmán y Actopán, y en el dominico de Tepoztlán, donde encontramos unas cenefas muy semejantes a las de la Casa del Deán, con tallos, hojas y flores, que finalizan en cabezas humanas con barbas y coronas, y en bustos también humanos y coronados, que sostienen en parejas los escudos de la orden de Santo Domingo.¹⁴

Las cenefas de la Sala de los triunfos de la Casa del Deán enmarcan por la parte superior e inferior las escenas de los triunfos a manera de frisos corridos, dentro de los cuales se repiten dos temas separados por plantas:¹⁵ el tema más sencillo está formado por cabezas femeninas adornadas con velos que envuelven completamente los rostros y sirven también para sujetar coronas vegetales, situándose a sus lados sendas águilas con las alas explayadas y los picos abiertos.

El otro tema es más complejo y está formado por animales y figuras mitológicas. En el centro de la composición

aparece un escudo con un animal emblemático sostenido por unas raras figuras de faunos o faunas indígenas dotados de alas. A sus lados aparecen sendos puttis, que tienen enrolladas en sus piernas grandes culebras.¹⁶

El claro mestizaje artístico y temático, que aparece en las pinturas de estas cenefas, fue definido por Palm (11-18) como «sincretismo emblemático», hipótesis que habría que poner en entredicho al menos hasta que se demuestre el simbolismo de los elementos indígenas que aparecen en las cenefas, los cuales no están claramente definidos. (Sebastián:138-139)

En realidad la mayoría de los elementos decorativos y figuras, que aparecen en las cenefas, provienen de la mitología clásica y del repertorio grotesco. Son los casos de los putti, las máscaras femeninas y los faunos. Estos últimos, que poseen largas cabelleras atadas por cintas, son los únicos que pueden tener una más clara significación indígena. Tienen alas y patas traseras de équidos, para significar el dominio de la tierra y del aire, afirmación apoyada por la presencia de las serpientes y las águilas.

Desde el punto de vista simbólico las figuras más importantes de estas cenefas corresponden a los animales situados en el interior de los doce escudos, que son claramente emblemáticos. Los estudios realizados sobre ellos por Palm en el año 1974 han servido de base a los de otros investigadores, entre los que hay que destacar especialmente los del profesor Santiago Sebastián y los de la doctora Helga von Kuegelgen, ya citados. Al respecto es necesario indicar la dificultad que presenta el reconocimiento

¹⁴ Estas pinturas se encuentran en el claustro del convento de la Natividad de Nuestra Señora de Tepoztlán. (McGregor:58-59)

¹⁵ Gruzinski (164) identifica esta planta con el *poyomatli*, que era utilizada por los indígenas como alucinógeno para conocer el futuro. Se empleaba en las fiestas y danzas.

¹⁶ Los faunos tienen similitudes con otros animales emblemáticos de origen europeo, como la esfinge, que posee alas, cabeza de mujer y cuerpo y garras de león, y el grifo, cuya parte superior es de águila, la inferior de león y la cola de reptil.

preciso y concreto de algunos de los animales, lo que suele ser frecuente en los programas animalísticos de carácter emblemático, ya que los modelos que utilizan los pintores —libros de emblemas, bestiarios o enciclopedias— no suelen ser muy precisos, por lo que a veces es imposible identificar algunos tipos de roedores, herbívoros o aves.¹⁷ Habría que decir también que algunos autores han puesto en relación el significado emblemático de estos animales con el de los triunfos de Petrarca.

Siguiendo el mismo orden establecido por la serie de los cinco Triunfos de Petrarca, los dos primeros animales que aparecen en las cenefas superior e inferior del Triunfo del Amor son un oso y una liebre.

La *liebre* se encuentra en la cenefa inferior. Porta una especie de rollo en las patas delanteras. Según Piero Valeriano en su *Hieroglyphica* está asociada con Venus y representaría el amor carnal. Según Santiago Sebastián está en contraposición con el oso, que aparece en la cenefa superior. Lleva un escudo y una especie de maza, por la cual representa a Marte. De sus fauces sale una vírgula o filacteria, que indica que está hablando. Palm afirma que el oso simboliza el lado guerrero y masculino de Venus, aunque la osa es prototipo del amor verdadero al lamer a los oseznos recién nacidos para darles forma.

A continuación sobre la cenefa del Triunfo de la Castidad aparece la figura de un *armiño con un espejo* sentado sobre una cesta. Este animal simboliza la pureza y también el amor virtuoso. Alfonso Arellano afirma en cambio que representa al prudencia, ya que al mirarse en el espejo puede conocerse a sí mismo y ser prudente. También es símbolo de la vanidad.

Entre el triunfo de la Castidad y el del Tiempo aparece sobre la cenefa superior un *mono escribiendo*, que representa la lascivia o la astucia.¹⁸ Para Santiago Sebastián es una especie de emblema contrapuesto al del armiño. También puede ser una crítica contra aquellos escritores que se dedican a copiar a otros. En el *Bestiario Toscano* (18-19) la mona se compara con aquellos que pecan por propia voluntad, porque imitan al diablo.

Otros dos animales aparecen con el Triunfo del Tiempo. En la cenefa superior se ha representado un *oso*, que está leyendo el texto de una cartela, que tiene entre las patas delanteras, y de sus fauces sale una filacteria o vírgula, que indica la acción de hablar. En la cenefa inferior aparece un *tejón* con una copa en la mano. Santiago Sebastián dice que el oso es la divisa de Saturno que, como ya hemos señalado, en el Renacimiento se relaciona con el Tiempo, con la melancolía y con el genio. En contraposición a esta melancolía superior, de la que hablan los neoplatónicos, el tejón con la copa entre sus patas delanteras simboliza la melancolía vulgar.

El oso también es símbolo de la imperfección. Ripa (509) define a la imperfección como una «mujer vestida de color amarillento, sosteniendo con ambas manos algunas ranas, y viéndose a su lado una osa que con la lengua da forma y perfección al animal que acaba de parir». Con la formación del cuerpo del oseño se asimila el proceso que tiene que seguir el espíritu del hombre para su formación. Núñez de Cepeda en su Empresa xxv se refiere a la formación religiosa del hombre (García Mahiques:110-111).

Otros dos animales emblemáticos aparecen con el Triunfo de la Muerte: en la cenefa superior un *ciervo con una*

¹⁷ Estas dificultades ya las pudimos apreciar en nuestro estudio sobre las pinturas murales de la ciudad colimbiana de Tunja, coetáneas de estas pinturas de Puebla.

¹⁸ En la cultura nahua el mono u *ozomatli* simbolizaba al día once. Traía suerte y felicidad a los nacidos en esa fecha.

copa,¹⁹ y en la inferior *un mono con una bolsa en una pata y una copa en la otra*. Santiago Sebastián dice que el ciervo está ligado a la muerte y a la resurrección y busca la fuente de aguas vivas, es decir, la salvación. En cuanto al mono con la bolsa del dinero alude a la Revelación. Por lo tanto, frente a la muerte se erige la Resurrección de Cristo, fuente de vida que revela la verdad que no muere.

Por su parte Francisco de la Maza (1968:33) afirma que no se trata de un ciervo sino de una cierva, que está sentada en un canasto mexicano con el cuello adornado con cascabeles o chalcuities, joyas de origen prehispánico, y con un caracol estilizado en la espalda, que procede también de la iconografía prehispánica.

Finalmente, cuatro animales acompañan al Triunfo de la Eternidad: en la cenefa superior *un conejo con una bolsa y bebiendo en una copa* y en la cenefa inferior tres animales que portan instrumentos musicales: *una cierva con un almirez*,²⁰ *un oso con una trompeta y una zorra con una guitarra*.

La figura del *conejo o de la liebre con la bolsa en una pata y la copa en la otra* ha sido ya vista en otros emblemas anteriores, cuyas simbologías corresponden también ahora con este emblema: el conejo es símbolo del amor carnal, la copa es de la melancolía natural, y la bolsa alude a la Revelación. Por lo tanto, el mensaje iconográfico indica que frente a los amores carnales triunfa la Revelación de Cristo, de manera que sobre la muerte del pecado triunfa la Resurrección y la Eternidad, a la que está dedicado precisamente el quinto triunfo de esta sala.

Los tres animales de la cenefa inferior acompañan con la música de sus instrumentos a este triunfo de Cristo con su Resurrección. Además patentiza la costumbre de los indígenas cristianizados de acompañar las ceremonias religiosas con cánticos y con una gran diversidad de instrumentos musicales.

MENSAJE ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

El programa iconográfico conservado está incompleto y formaría parte de un programa más amplio desaparecido con el derribo de un sector importante de la Casa del Deán en el año 1954. A pesar de esta circunstancia, las pinturas murales constituyen el ejemplo más importante de la pintura mural novohispana, correspondiente a un edificio civil del siglo xvi.

Su temática es consecuencia de la mentalidad de su propietario, un alto dignatario eclesiástico del cabildo de la catedral de Puebla, y también de la mentalidad de la época, en la que la cultura neoplatónica trataba de unificar la cultura de la Antigüedad con el mensaje de la Iglesia Católica, que se consideraba heredera de toda la tradición anterior.

En concreto, estas pinturas murales provienen de ciertos modelos europeos, en los que aparece el tema del Triunfo de la Iglesia o de la Nueva Ley, que suele contar generalmente con tres elementos: el Antiguo Testamento y la Antigüedad Pagana, como referentes de la Antigua Ley, y el Nuevo Testamento, como exponente de la Nueva Ley.

Esta continuidad entre la Antigua y la Nueva Ley, utilizada para expresar el Triunfo de Cristo o de la Iglesia se re-

¹⁹ Detrás del ciervo aparecen una caracola y dos círculos. Estos pueden representar el glifo nahua del agua, relacionándose de este modo con Tlaloc dios de la lluvia, con el que se asociaba al ciervo. La caracola también se utilizaba en las ceremonias prehispánicas.

²⁰ El almirez o mortero se utilizaba y aún hoy se sigue empleando tanto como instrumento musical como para majar plantas. En este aspecto aludiría al mortero farmacéutico, con el que se elaboraban recetas medicinales, y se relacionaría con los bestiarios medievales, en los que se afirma que el ciervo come hierbas para curarse de las mordeduras de las serpientes, por lo que es símbolo de la eternidad.

presenta durante el Renacimiento, siguiendo modelos que se inspiran en la Antigüedad Romana. Uno de ellos es el de las cabalgatas y los carros triunfales, que, partiendo de Petrarca, sufre numerosas aportaciones y modificaciones por parte de grabadores y de pintores italianos, franceses, flamencos, holandeses y alemanes.

Uno de los modelos que tuvo una gran difusión en Europa y posiblemente también en América, fue el Triunfo de la Fe, realizado por Ticiano e inspirado en obras anteriores. Savonarola fue el primero que en el siglo XV, en su libro *Triunfo de la Cruz*, representó la historia de la fe cristiana como una pompa triunfal.²¹ Savonarola representa a Cristo, sentado sobre un carro de cuatro ruedas. Delante marchan los patriarcas, los profetas y la multitud innumerable de héroes y heroínas de la Antigua Ley. Alrededor del carro se agrupan los apóstoles, los predicadores, los mártires y los doctores. Entre los modelos utilizados por Savonarola es necesario destacar los triunfos de Petrarca. Con posterioridad Sandro Botticelli, discípulo de Savonarola, hizo un grabado con el *Triunfo de la Fe* de Fra Girolamo Savonarola de Ferrara. Esta obra no se ha conservado (Male:114).

Más tarde, derivado de Savonarola y posiblemente también de Botticelli, Ticiano hizo otro grabado en madera, que representa el *Triunfo de Cristo*, en el cual Jesús aparece en medio de un cortejo, subido sobre un carro de cuatro ruedas tirado por cuatro animales. Delante de él marchan los héroes de la Antigua Ley, que llevan emblemas triunfantes, como los romanos de Mantegna: Moisés con las tablas de la Ley, Noé con el Arca, Abraham con la espada del sacrificio, Josué con una coraza con un sol. Unas mujeres, que portan estandartes, simbolizan a

las Sibilas. Detrás del carro se desarrolla el cortejo de la Iglesia Cristiana.

Este grabado de Ticiano fue copiado en Francia y Alemania, y difundió el tema del triunfo de Cristo por toda Europa. En estas copias francesas y alemanas, y en una de ellas hecha por Theodoro de Bry, se designa a las Sibilas por sus nombres (Male:115). En algunos de los grabados franceses aparecen la muerte, la carne, el demonio y el pecado.

Otro grabador, Geoffroy Tory, representó el *Triunfo de la Virgen*, en el que aparece la Virgen sobre un carro, del que tiran unos unicornios. Detrás, al igual que en el Triunfo de la Castidad de Petrarca, marchan Venus encadenada y algunas damas cautivas. Delante del carro avanzan grupos de jóvenes mujeres: las siete virtudes, las siete artes liberales y las nueve musas. Bajo el pórtico de un palacio unos reyes, que representan a los hijos de Jessé, ancestros de la Virgen, observan el cortejo.

Así pues, siguiendo modelos italianos, la historia de la Ciudad de Dios se representa como si de la pompa de un emperador romano se tratara, introduciendo a las Sibilas, es decir a la sabiduría pagana, en el arte cristiano (Male:121).

Junto a estos elementos, Antigüedad pagana, Antiguo y Nuevo Testamento, y modelos renacentistas, las pinturas de la Casa del Deán introducen uno nuevo, que corresponde a la contextualización del hecho americano, con la incorporación de componentes provenientes de la realidad física y social, en la que viven sus habitantes.

De este modo los elementos de las pinturas de la Casa del Deán quedarían identificados del siguiente modo:

1. El Antiguo Testamento estaría representado por la Sala de las Sibilas, donde, siguiendo la tradición medieval,

²¹ El grabado de Ticiano fue dado a conocer por Adolfo Venturi, que lo publicó en el año 1906 en la *Revue de l'Art Ancien et Moderne*. En el año 1979 volvería a ser publicado por la doctora Helga von Kuegelgen (*Aspectos*), asimilándolo con el quinto triunfo de la Casa del Deán, que representaría el Triunfo de la Iglesia.

se relacionan las Sibilas de la Antigüedad Clásica con los doce profetas menores de Israel, que profetizaron la venida de Cristo.

2. La Antigüedad Pagana se ha representado de forma neoplatónica a través del tema del triunfo, que, partiendo de la obra de Petrarca, *Los Triunfos*, acaba de perfilarse por medio de los modelos icónicos de pintores y grabadores renacentistas, especialmente italianos, pero también centroeuropeos.

3. En cuanto a la realidad americana aparece desarrollada en los fondos paisajísticos de las dos salas, en los que encontramos grupos humanos, distintas agrupaciones arquitectónicas y bellos paisajes naturales de valles, colinas, ríos y puertos, así como en las cenefas que sirven de marco a las escenas principales, y donde aparece todo un mundo real y simbólico, en el que se mezclan elementos de flora y fauna de procedencia tanto autóctona como grutesca, bustos de soldados con cascos y cimbras, y escudos con figuras de animales con significación emblemática.

4. El programa se completaría con las figuras correspondientes a la Nueva Ley, de la que formarían parte escenas alusivas a la Iglesia, a la que el propietario de la casa pertenecía como deán de la catedral poblana. Este componente está ausente en la Casa del Deán y podemos suponer que desapareció con la destrucción del patio y de los restantes salones de la planta noble, situada en la primera planta.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, A. *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985.
- Arce, Joaquín. *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- Bestiario Toscano.*, EL. Introducción y notas de Santiago Sebastián, Madrid, Tuero, 1986.
- Cartari, Vincenzo. *Le immagini de i dei de gli antichi*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1996.
- Charbonneau-lassay, L. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Palma de Mallorca: Olañeta, 1996.
- García Mahiques, Rafael. *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Tuero, 1988.
- Gruzinski, Serge. *El águila y la sibila. Frescos indios de México*, Barcelona, Moleiro Editor, 1994.
- Infantes, Víctor. *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval. Siglos XIII-XVII*, Universidad de Salamanca, 1997.
- Kuegelgen, Helga von. «Aspectos iconológicos en los murales de la Casa del Deán de Puebla», en *Proyecto Puebla-Tlaxcala*, Puebla, Fundación Alemana para la Investigación Científica, págs. 207-224.
- Kuegelgen, Helga von (1999). «Synagoga, Oracula Sibyllina und Petrarca-Triunfi in Neuspanien», en Grobe, Sibylle/Schömberger, Axel (eds.), *Dulce et Decorum est philologiam colere*, Berlín, Domus Editoria Europaea, págs. 389-425.
- Kuegelgen, Helga von y Arnold Rothe. *Erwin Walter Palm. Heimkehr ins Exil. Schriften zu literatur und kunst*, herausgegeben, von..., Böhlau Verlag Köln Weimar Wien, 1992.
- Male, Emile. «L'art symbolique a la fin du Moyen Age», *La Revue de l'art ancien et moderne*, tome XIX, 1906, Paris.
- Maza, Francisco de la (1953). «La defensa artística de Puebla (La casa del Deán)», en *Páginas de Arte*, 13 de octubre de 1953, págs. 135-141.
- Maza, Francisco de la (1968). *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- McGregor, Luis. *Tepoztlán*, vol. 13 de la Colección Anahuac-Arte Mexicano, México, 1948.
- Palm, Erwin Walter. «El sincretismo emblemático en los Triunfos de la Casa del Deán de Puebla», en *Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala*, vol. VIII, Puebla, Fundación Ale-

- mana para la Investigación Científica, 1973 (reproducido en Kügelgen-Rothe 1992:91-102).
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1972, pág. 105.
- Pérez De Moya. *Filosofía secreta*, Madrid: Cátedra.
- Petrarca, Francisco, *Triunfos*. Edición de Jacobo Cortines y Manuel Carrera. Madrid, Editora Nacional, 1983. Introducción, pág. 15.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona: Serbal, 1996.
- Ripa, C. *Iconografía*, Madrid: Akal, 1987.
- Sale, Antoine de la. *El paraíso de la reina Sibila*, Madrid: Ediciones Siruela, 1985 (Prólogo de Maria Jose Lemarchand).
- Sebastian, Santiago, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995.
- Valeriano, Pierio. *Hieroglyphica*, 1575.
- Venturi, Adolfo, «Les triomphes de Petrarque dans l'art représentatif», *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1906, tomo XX-2, julio-diciembre, Paris, págs. 81-93, 209-221.

EL EMBLEMATISMO DISCURSIVO DE LOS REFRANES HISPÁNICOS

Herón Pérez Martínez
El Colegio de Michoacán

REFRANES Y EMBLEMAS

¿Por qué hablar de refranes en un libro de emblematología? Porque los emblemas y los refranes comparten no sólo un tipo de discurso y de destinatarios sino una concepción del mundo, una lógica y un lenguaje: emblemas y refranes, en efecto, son herramienta de primer orden para la argumentación de masas, porque ambos tipos textuales suponen que el universo que hace posible las inferencias que estructuran sendos discursos es uniforme en sus variados ámbitos que permiten el tránsito de uno a otro sin saltos violentos según aquel principio de la física clásica *natura non facit saltus*; que en la estructura de las cosas hay un afuera y un adentro según el modelo semiótico cáscara-fruto que supone que todas las cosas que pueblan el mundo son símbolos de las realidades más altas ocultas en su interior como lo hace la teoría del texto medieval que quiere que todo texto conste de *res et verba* en que las palabras son el ropaje a través del cual hay que descubrir el verdadero contenido, lo que realmente vale, *res*.

Refranes y emblemas, además, son la base de una argumentación discursiva fácil de percibir porque invita al lector a incorporarse en el proceso de comunicación y permite que su destinatario, el público de masas, eche mano de sus

convicciones más arraigadas en el fondo de su conciencia. La textualidad resultante conforma, entonces, una argumentación híbrida —mitad figurativa y mitad verbal— que, tanto en el discurso emblematológico como en el paremiológico, permite inculcar principios, por lo general de tipo performativo, expresándolos verbalmente mediante el apoyo de una figura socialmente aceptada. El acercamiento entre refranes y emblemas es metodológicamente pertinente, también, por el hecho de que ambos sacan su *vis argumentativa* de la «experiencia».

Así, pues, el hablar lapidario es expresión de un fenómeno de comunicación de masas que florece sobre todo en el siglo XVII hispánico y que comparte una serie de rasgos con el discurso emblematológico de que se ocupa este congreso: ambos inculcan sus «verdades» en textos muy breves: los lemas en el caso del discurso emblematológico; los refranes en el caso del hablar paremiológico. En ambos casos, se trata de textos sentenciosos, en forma de expresiones aforísticas, concisas, agudas, endurecidas por el uso, breves e incisivas, de buen arte por lo bien acuñadas; que, aunque de manera distinta, en ambos casos se trata de cápsulas situacionales y pequeñas dosis de saber provenientes de la experiencia. La diferencia fundamental, en cambio, está en el ámbito de pertenencia de

cada una de esas textualidades: en tanto que la emblemática pertenece al mundo de la creación individual, como la literatura, los refranes son textos del folklore; no importa si, como decía, ambos funcionan discursivamente en la comunicación de masas para inculcar inductivamente conductas de la vida cotidiana.

Si la transmisión de los refranes tiene lugar por las vías de la tradición oral, la de los emblemas viene a lomos de una muy exclusiva textualidad escrita ya, como lo han puesto de manifiesto congresos como éste, en productos del arte, efímeros o duraderos, que desde los ámbitos de las élites exhiben su mensaje, siempre de fácil lectura, a públicos generales. El emblema comparte discursivamente con el refrán, hoy lo sabemos, la capacidad de engastarse en discursos mayores, como los sermones, para desempeñar la función de un argumento inductivo, el *exemplum* de la retórica aristotélica. Las demás propiedades discursivas del refrán no son compartidas por el emblema: el transmitirse generacionalmente de boca en boca, el ser aprendidos juntamente con la lengua y, en fin, el que su figura esté constituida por una constelación de situaciones en que cada uno refrán es capaz de brotar de manera espontánea en cuanto alguna de esas situaciones se presenta.¹ El rasgo distintivo más importante de los refranes, empero, es de índole discursiva y se refiere a la función entimemática que el habla de una cultura les asigna en el argumentar cotidiano.²

Si los emblemas parten del supuesto hermetista de que todo es símbolo de algo, de que hay un mundo bajo la corteza del que vemos, una realidad fantástica que contiene los secretos todos del buen comportarse y, por ende de una vida mucho mejor que la que podemos llevar en la superficie; si, en suma, las

cosas de que se nutre la vida cotidiana no son sino símbolo y áspera corteza que remite y oculta lo verdadero, entonces es cierto el principio hermetista de que la naturaleza es un libro que hay que aprender a leer, o de un simbolismo alegorizante universal que ve símbolos en todas las cosas, a la manera de Piconelli; en tanto que los refranes, en el mismo tipo de discurso, parten del supuesto de que todos los hechos de la experiencia encierran una enseñanza a la que siempre hay que atender. Es el mismo espíritu del tiempo que inspiró a Tomasso Campanella, estando en las cárceles romanas de la Inquisición entre 1594 y 1595, el célebre soneto «Modo di filosofare» que expresa bien no sólo la cosmovisión que subyace al argumentar entimemático tanto de emblemas como de refranes, sino la referida doctrina hermetista sobre el conocimiento de Dios sino la vieja idea de que el mundo es un libro que hay que aprender a leer: el mundo es el libro donde el creador escribió sus propios conceptos, templo vivo donde pintando con gestos y con el propio ejemplo adornó cielo y tierra; en vez de leer libros muertos copiados del original con muchos errores hay que leer el original, contemplar el universo como libro vivo que ejerce su constante magisterio (Yates 1983:541).

El ambiente vital del emblema es, en suma, fundamentalmente el mismo que el del refrán: ambos echan mano de una superficie apoyándose, sin embargo, en lo subyacente. Nada extraño, entonces, que sean análogos los tipos de discurso que ambos generan, ni el público al cual están destinados y, desde luego, las verdades y conductas que inculcan. De allí que su vigencia discursiva sea equivalente. La capacidad argumentativa tanto de emblemas como de refranes se basa en la índole discursiva de ambos tipos

¹ Todas las caracterizaciones, ejemplos y observaciones que se hacen sobre el mundo de los refranes tienen como referente el corpus paremiológico mexicano, a no ser que se diga otra cosa.

² Véase Pérez 1996, y Arora.

textuales y, por tanto, en su estructura semiótica: se trata de principios inculcados a través de textos breves e incisivos que, para su fácil lectura e interpretación, se apoyan en una figura que argumentativamente hace las veces de un *exemplum* que siempre dice más que mil palabras: los emblemas hacen del lema ese postulado breve e incisivo que se apoya en la figura correspondiente; los refranes hacen argumentativamente las veces de lema en tanto que construyen socioculturalmente la figura de que se valen para argumentar.

UN MUNDO GRANDE, UNIFORME Y DE MUCHOS PISOS

La idea de mundo que subyace a ese discurso es la de un mundo uniforme. Coincide con lo que Northrop Frye llama la «fase hierática» cuando en *El gran código*, apoyándose en Vico, divide la historia de la cultura en tres eras. El ciclo de la cultura empieza, según ello, por una era jeroglífica, mítica o de los dioses, en que domina el uso poético de la lengua. Esta fase es seguida por una fase hierática, a la que nos referíamos: ella prevalece un lenguaje alegórico. Esta fase hierática constituye es el *Sitz im Leben*, el ambiente vital o el universo cultural en donde surge, se desarrolla y funciona la cultura tanto de los emblemas como de los refranes. A ella seguirá una tercera era, la era del pueblo llamada por Frye demótica: en ella prevalece un lenguaje descriptivo. Terminada, el ciclo comienza de nuevo.

Para Frye (31), «en esta segunda etapa la lengua está más individualizada, y las palabras pasan a ser fundamentalmente la expresión externa de pensamientos o ideas internas» puesto que la palabra es sólo «reflejo» del sujeto. No sólo se distinguen sujeto y objeto en la acción de hablar sino las operaciones intelectuales, de las emocionales: el pensamiento prevalece sobre el sentimiento. El hablar

deja de ser metafórico —las palabras se identifican con los pensamientos— para convertirse en metonímico —las palabras reemplazan a los pensamientos— se pasa de la identificación a la substitución. Hay un «interior» y un «exterior» en la palabra de manera que lo segundo es epifanía de lo primero. Pero también hay un «arriba» y un «abajo» puesto de manifiesto, por ejemplo, por el árbol de Porfirio: en los conceptos hay jerarquías. La abstracción demuestra, en efecto, que realidades como el ente se encuentran de distinta manera en cada uno de los planos: por la abstracción, en efecto, ascendemos de lo más inmediato a lo más «elevado» y podemos hablar analógicamente de lo de «arriba» en cuanto está contenido ya en lo de «abajo»: de la metonimia, pues, nos deslizamos hasta la analogía. De metonímico, el lenguaje tiende a convertirse en analógico. Ese es el universo que alimenta tanto a emblemas como a refranes: un universo sin discontinuidades como el que postula la física newtoniana bajo el ya mencionado principio *natura non facit saltus* roto por la teoría de los cuantos de Planck.

Platón emplea la mayéutica socrática que «implicaba renunciar a la posesión personal del saber para poder observarlo» (Frye:32): el saber está oculto y hay saber deambular por los laberintos del lenguaje para sacar a la luz lo que oculta. El saber de esta manera surge de un diálogo con Sócrates que va dirigiendo a su interlocutor hasta el mundo de las ideas. El lenguaje, pues, se hace dialéctico «en un mundo de pensamientos separado, y en algunos aspectos superior, del mundo físico de la naturaleza» (32): Frye compara el argumentar vigente en la fase hierática con el proceso de extraer del interior lo verdaderamente válido para ponerlo a circular en el exterior social a la manera de la mayéutica socrática. Si Platón puede llevar a cabo su revolución, se debe al «desarrollo de la prosa continuada» (33) en con-

traste con la prosa de la primera fase que es, a decir de Frye, «discontinua; se trata de una serie de gruñidos epigramáticos y proféticos que no se discuten sino que se aceptan y se reflexionan, y su poder es absorbido por su discípulo o lector» (31). Por otro lado, la «prosa continuada» tiene que ver, claro, con el nacimiento de la lógica deductiva propugnada por Platón que se presta a una textualidad etimológica, basada en lo que la palabra oculta en su interior, y por tanto menos flúida que la prosa emanada de una lógica inductiva con el raciocinio como espina dorsal. Sendos discursos, emblemático y paremiológico, se atienen a ese universo, esa lógica y esa estructura discursiva.

Platón, con su lógica deductiva basada en la causalidad múltiple, Platón habría proporcionado, a decir de Frye, «una técnica de disposición de las palabras para realizar una marcha triunfal a través de la realidad, con los sujetos persiguiendo a los objetos a través de todos los obstáculos de los predicados» (31) como las huestes de Alejandro Magno: la idea platónica de un orden superior alcanzable sólo por el lenguaje —sea verbal, sea matemático— vendría a más tarde a fundirse con el concepto de *logos*.

En el lenguaje metafórico el concepto central «que unifica el pensamiento y la imaginación humanos es el concepto de una pluralidad de dioses o personificaciones de la identidad entre la personalidad y la naturaleza» (34); en el lenguaje metonímico, en cambio, «este concepto unificador se convierte en un "Dios" monoteísta, una realidad trascendente o Ser perfecto hacia el que apunta toda analogía verbal» (34). La palabra «Dios», dice Frye, «es casi un requisito lingüístico para el pensamiento metonímico. No tiene sentido extraer analogías de las palabras, a menos que tengamos algo con qué relacionar esta analogía» (34). Este presupuesto —es evidente— sólo tiene validez en un grupo

humano en donde «Dios» sea el centro y referencia de todo: en un universo así nada es imaginable sino en relación al punto de referencia hermenéutico que es «Dios». La escolástica fue un sistema para ver así el mundo y las cosas: la escolástica es el sistema que sustenta el argumentar tanto emblemático como paremiológico. Según Frye hay en la Biblia vestigios de la tensión entre el pensamiento metafórico y el unívoco pensamiento metonímico. De esta manera, tiene lugar —supuesta la prevalencia del lenguaje conceptual sobre el metafórico— un proceso de desmitologización ya evidenciado en Homero: «la alegoría empareja las discrepancias en una estructura metafórica, adaptándolas a una norma conceptual» (34). La semiótica de Peirce se encargará de sustituir el rígido concepto, como medio de conocimiento y de comunicación, con su muy versátil interpretante dinámico.

El resultado es una escritura sin saltos: una prosa continua que se puede construir en todas direcciones y en todos los niveles gracias a la uniformidad del mundo, a las implicaciones simbólicas de todas sus partes y, en fin, a la posibilidad de construir pasadizos en todas direcciones, como sucede con el emblema y como sucede con el refrán. Todo esto es posible, dice Frye, «gracias al desarrollo de la prosa continuada, principal instrumento del pensamiento metonímico. En la prosa continuada, si A y B parecen contradecirse se pueden insertar fórmulas verbales intermedias, o volver a redactarlas en forma de comentario, de manera que A «concilie» con B: si escribimos suficientes frases intermedias, cualquier afirmación puede, finalmente, conciliarse con cualquier otra. Así, el comentario se convierte en uno de los géneros metonímicos más importantes, y las imágenes metafóricas tradicionales se utilizan como ilustraciones de un argumento conceptual» (35). Es lo que sucede tanto en la teoría argu-

mentativa del *τοπος*, como en sendos argumentares emblemático y paremiológico.

Como lo hará después la pragmática al establecer los linderos con la nueva retórica, Frye resalta la relación existente entre lógica y argumentación en la textualidad común. La relación, a saber, entre demostración y argumentación tan discutida hoy en el seno de la pragmática. Cuando no se habían descubierto aún los conceptos, las palabras y las cosas se relacionaban de una manera directa: el *Cratilo* de Platón conserva, en la posición naturalista allí defendida, vestigios de esta manera de pensar mítica. Es la fase jeroglífica de Frye: el mundo es un discontinuo para el hombre; la causalidad es múltiple porque son muchos los dioses que operan en el mundo; la manera de hablar es también discontinua como la interlocución en que las palabras se cosifican y adquieren la dureza y realidad de la misma realidad a la que apuntan: aún no se inventa el concepto. El sistema textual de las lenguas, correspondiente a este período, es muy reducido: es el reino de la metáfora. En ausencia del concepto las palabras-objeto se desplazan para cubrir territorios vecinos. Frye señala, con razón, que la forma primera de la textualidad fué el verso: el verso nació de la necesidad de retener, conservar y transmitir textos. Los mitos, como los viejos juglares o los antiguos sabios paremiólogos, echan mano del verso: sus textos son breves —cuando son largos, son metidos en clichés—, se trata de sentencias sapienciales o proféticas que, por lo mismo, tienen autoridad en sí. La ley de organización del texto es la parataxis: la pura yuxtaposición de pequeñas escenas junto a otras, como en la vida real, sin vislumbrar conjuntos.

Descubierto el concepto, se descubre también otro tipo de textualidad: la prosa. Por la deducción, el camino para el texto está expedito hacia «arriba» y

hacia «abajo». La textualidad, además del espacio y del tiempo —estructurantes de la descripción y de la narración, respectivamente—, con el descubrimiento de la metafísica, un sistema jerarquizado de causas —como los agentes del cielo, con un Dios en la cúspide de la jerarquía—, descubre la syntaxis: el texto tiene a su disposición un magno camino con tantas ramificaciones como tipos de causalidad y con tantos niveles como el árbol de Porfirio; la metafísica de Suárez, por ejemplo, podría presentarse como el paradigma de las posibilidades por las que puede transitar la syntaxis que, sin embargo, es lineal. La alegoría se convierte en recurso de conciliación entre la textualidad metafórica y la conceptual, como el comentario, género metonímico, por excelencia: en todo caso, la necesidad metonímica se impone a la tradición metafórica.

Según Frye, «el gran sueño medieval» fue extraer todo tipo de conocimiento de las premisas de la Revelación. Tal es la metodología de la *Summa Theologica* y tal es la concepción del mundo que subyace a la lógica del argumentar tanto emblemático como paremiológico. El mecanismo de estas substituciones, referencias y continuidades, de este discurso, en suma, es expuesto por Frye en estos términos:

el lenguaje analógico llegó a ser considerado como lenguaje sacramental, como una respuesta verbal a la revelación de Dios. Era esencial alguna forma de analogía, pues de otro modo no habría realidad que el lenguaje humano pudiera «reemplazar», y nadie sostendría que el lenguaje humano es completamente adecuado para comunicar esa realidad. (Frye:36)

No deja de reconocer, sin embargo, la existencia de una corriente anti-analogista que apunta «a un misticismo no verbal» en el que Pseudo-Dionisio, Escoto Erígena o Eckhart, por ejemplo, ponen de manifiesto las insuficiencias de

la analogía, puesto que Dios, no puede funcionar como analogante absoluto porque, estrictamente hablando, ninguna palabra –que es finita– se puede aplicar a Dios que es infinito. Por tanto, «Dios está ‘escondido’, dice, más allá de todo pensamiento y, *a fortiori*, más allá de las palabras» (Frye:36) Pseudo-Dionisio, por ejemplo, tras asentar con firmeza que «las desemejanzas sirven mejor que las semejanzas para elevar nuestra mente al reino del espíritu» puesto que «figuras muy nobles podrían inducir a algunos al error de pensar que los seres celestes son hombres de oro, luminosos, radiantes de hermosura, suntuosamente vestidos, inofensivamente llameantes, o bajo otras formas con que la teología ha representado las inteligencias celestes» (Pseudo Dionisio:127). Para evitar esas confusiones y malentendidos entre gentes que tienen problemas para elevarse por encima de la hermosura que perciben los sentidos, dice Pseudo-Dionisio, ha habido teólogos que han sobrellevado ese tipo de simbolismo.

Obrando así, dice, ellos han frenado nuestra natural tendencia a lo material y el deseo de satisfacernos perezosamente con imágenes de baja calidad. A la vez, han favorecido la elevación de la parte superior del alma, que siempre anhela las cosas de arriba. En efecto, la tosquedad de esos símbolos sirve de estímulos para que incluso los aficionados a las cosas terrenas no puedan juzgar verosímil ni siquiera posible la semejanza de estas cosas triviales con las celestes. (Pseudo Dionisio:127)

La etapa metonímica, pese a todo, seguirá teniendo vigencia, según Frye (36), «hasta la época de Kant y Hegel... Uno de sus puntos culminantes es el universo metonímico de Kant, donde el mundo fenoménico ‘reemplaza’ al mundo de las cosas mismas». Sin embargo, esta fase hierática con la deducción como centro de operaciones empezó a mostrar sus deficiencias. Ello coincidió

con el surgimiento de las nuevas culturas europeas: de entre las ruinas del antiguo poderío romano; surgen, por ejemplo, las nuevas lenguas de carácter popular de las cenizas del vapuleado latín. Estas nuevas lenguas que traían consigo muchos de los recursos de la tradición oral como la rima, la aliteración y el ritmo acentual, por ejemplo, fueron el instrumento para surgiera un nuevo discurso popular con nuevos y frescos recursos que se integraron por tanto a una nueva corriente poética. A decir de Frye, desde hacía tiempo

se sentía que el razonamiento silogístico no conducía a nada realmente nuevo, dado que sus conclusiones ya estaban contenidas en las premisas, de manera que su marcha por la realidad se parecía cada vez más a una ilusión verbal. Además un enfoque analógico de la lengua no parecía contar con el criterio para distinguir lo existente de lo existente. (37)

Ello determina el fin de este universo y de este discurso. Ya Fernando Rodríguez de la Flor señaló, en otro congreso como éste, cómo el ocaso de la cultura emblemática coincidió con el ocaso de la escolástica. Hoy, si acaso, señalamos que la cosmovisión que permitía esa retórica hermanan al discurso emblemático con el paremiológico cuyo ocaso, curiosamente, coincidió con el de la escolástica y el de este universo sin accidentes. Si acaso, señalaremos la paradoja de que el período demótico haya visto menguar el discurso paremiológico (White). Después de todo, hoy se sabe bien que es el discurso el que construye y conserva la «realidad» y no, como el orden medieval quería, es reflejo suyo. A este título, ambos, discurso emblemático y discurso paremiológico han contribuido a construir no sólo representaciones de una sociedad, hoy desaparecida, sino representaciones de unas prácticas sociales, de unos actores en una sociedad y de unas relaciones entre ellos (White 1992:1 y ss.). Hoy se

sabe que, como en las viejas mitologías, las palabras han hecho aparecer la realidad (White 1987). O, en palabras de Barthes, «el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística» (174) Esa es, de hecho, una de las más importantes premisas de la lingüística cognitiva (Cuenca-Hilferty).

AXIOMAS DEL ARGUMENTAR

PAREMIOLÓGICO

El emblematismo argumentativo de los refranes, objeto de esta ponencia, se expresa no sólo en el funcionamiento discursivo de los refranes sino en la misma estructura formal de algunos de ellos y, aún, para el caso de la paremiología hispánica, por el cultivo y desarrollo de algunas formas paremiológicas cuya función discursiva es explícitamente de tipo emblemático. Para abordar ésto, voy a traer aquí brevisísimamente algunos de los principios que hoy forman parte central de la paremiología hispánica: varios de ellos se refieren a la índole discursivo-argumentativa primaria del refrán de entre las funciones discursivas que cumple en una socio-cultura.

Por el primero de esos axiomas hoy sabemos que el refrán es una verdad del hablar cotidiano que asumida por un grupo de hablantes funciona entre ellos como punto de apoyo argumentativo o indiscutible verdad. Cada una de esas verdades en que se apoya el argumentar paremiológico está basada y tiene como punto de referencia alguno de esas verdades universales arraigadas en la lógica popular del tipo «lo que vale para lo más vale para lo menos»: El refrán, entonces, es discursivamente una expresión cultural de ese tipo de axiomas o, si se quiere, de tópicos. Desde la *Retórica* de Aristóteles, se suele distinguir la argumentación de la demostración. El ámbito de sendos discursos emblemáti-

co y paremiológico es argumentativo, claro, no demostrativo: pertenece a la retórica, no a la lógica.³

La argumentación, como se sabe, es una operación que se apoya en un enunciado aceptado —en nuestro caso el refrán o el lema— y que funciona como argumento para llegar a un enunciado menos aceptado, la conclusión (Plantin:39). La «ley de paso», de la que habla Plantin, tiene como función transferir a la conclusión la aceptación que tiene el enunciado argumento (Plantin:42). En palabras de Perelman,

El fin de la argumentación no es como el de la argumentación, probar la verdad de la conclusión partiendo de la verdad de las premisas, sino transferir a las conclusiones la *adhesión* concedida a las premisas. Si no quiere el riesgo de fracasar en su misión, el orador no deberá partir nunca sino de premisas que gocen del beneficio de una adhesión suficiente: si ésta no fuese suficiente, la primera preocupación de quien quiere persuadir, deberá ser la de reforzarla por todos los medios de que dispone, pues la transferencia de la adhesión no se realiza sino estableciendo una solidaridad entre las premisas y las tesis que uno se esfuerza por hacer admitir. (43)

El «salto» del argumento (A) a la conclusión (C) se apoya en una especie de verdad cultural, principio aceptado por la socio-cultura, que en la *Retórica* Aristóteles de llama *topos* y la tradición retórica occidental llama *tópico*. Por tanto, puede asumirse como argumentación el tránsito o salto discursivo de enunciados aceptados a enunciados aceptables. La fundamentación del salto argumentativo, tanto los tópicos o cuadros de inferencia en que se basa como la figuratividad en que se apoya como verdad, son de tipo socio-cultural. El refrán tiene una serie de recursos lingüísticos para adoptar la apariencia de una proposición universal afirmativa (Pérez 1996:359 ss.), amén de ser un *topos*

³ Perelman (10) se topa con la retórica cuando, a fuer de lógico, andaba en busca de una «lógica de los juicios de valor».

asentado sobre un tópico o secuencia universalmente válida dentro de una cultura, y de apoyarse en una figura cultural. La aceptabilidad argumentativa del lema, también cultural, se basa en la figura que, en cuanto tal, se presenta como un hecho evidente de la experiencia.

Por lo que hace a los refranes, en efecto, hoy se sabe que ello sucede por el hecho de que a cada refrán subyace la formulación cultural de un tópico argumentativo bajo el postulado de que detrás de cada relación argumentativa hay un *topos* subyacente, como se llama en la propuesta pragmática de Anscombe / Ducrot, al punto de apoyo o puente que consiste en una convención admitida por en una comunidad de habla. Ello hace que el punto de apoyo del argumentar paremiológico en relación con el argumentar emblemático sea diferente: la validez del lema, en efecto, viene de la cuota de evidencia aceptada culturalmente y expresada en la figura del emblema.

Anscombe-Ducrot distinguen entre el tópico y el *topos*. En efecto, hablando de los encadenamientos discursivos de pares de segmentos, A y C por ejemplo, de los cuales A se presenta como argumento y C como conclusión dicen: «consideramos aceptado [...] que estos encadenamientos ponen en juego generalmente un tercer término, un *garante*, que autoriza el paso de A a C. A este *garante* de los encadenamientos argumentativos lo llamamos *topos*» (217). Si bien el término *topos* evoca conscientemente el *topos* de la retórica, a decir de A/D, el *topos* argumentativo es de un alcance mucho más reducido. El *topos*, pues, viene a ser una expresión de un tópico adoptada por una cultura determinada en la que, por tanto, se está de acuerdo en el hablar popular y es, a ese título, indiscutible. Ello permite considerar al refranero como una de las tópicas del hablar cotidiano.

Un segundo axioma sobre la discursividad paremiológica, relacionado con esto, nos dice que el refrán lleva a cabo sus funciones discursivo-argumentativas insertándose casi siempre como apoyo argumentativo en un texto mayor mediante un enlace. Desde el punto de vista de su textualidad, por tanto, un refrán es un texto parásito que, sin embargo, lleva consigo una serie de virtualidades discursivas que le provienen por el hecho de ser un *topos*. El ingreso al mundo privilegiado de los *τοποι* tiene lugar mediante un enlace discursivo. Los enlaces con que tradicionalmente se inserta un refrán en un discurso mayor son del tipo de: «como dice el refrán», «como dice el dicho», «como dicen en mi pueblo [en mi rancho]», «como decía mi abuelita», «como decía mi abuelo» u otros parecidos. Resulta evidente en esta situación que los refranes así introducidos desempeñan dentro del discurso mayor en que se enclavan la función de «refuerzo argumentativo» hacia una conclusión ya perfilada argumentativamente. Con ello se desencadena la fuerza argumentativa del refrán y la fórmula de enlace en el discurso mayor se convierte, automáticamente, en una invocación socio-discursiva del tópico ancestral correspondiente mediante *topoi*.

LOS REFRANES FIGURATIVOS DE LOS REFRANEROS HISPÁNICOS

Un tercer axioma paremiológico dice, además, que desde el punto de vista argumentativo un refrán dice más, mucho más, de lo que enuncia y que ello es posible, precisamente, gracias a que el funcionamiento discursivo-argumentativo del refrán es de índole emblemática. El refrán en funciones discursivo-argumentativas activa, en efecto, no sólo una verdad axiomática tenida como indiscutible en el seno de una cultura sino que su funcionamiento

argumentativo es a la manera de un emblema cuya figura, es introducida a la manera de un *exemplum* de cuyo valor argumentativo se dice que vale más que mil palabras, en tanto que su lema es el refrán mismo. Si todo refrán funciona como una comparación explícita entre la situación por él referida y la situación en que tiene lugar la enunciación, con mucha más razón cuando explícitamente el refrán es introducido por el adverbio modal «como» que tiene la virtud de configurar e invocar un caso paradigmático que sirva de ejemplo al objeto de la discusión. En los refraneros hispánicos existen muchos refranes-*exemplum*. Tal es el caso de los «refranes como» del refranero mexicano,⁴ que condensan en sí la invocación de la figura y la enunciación del lema en la segunda parte del refrán. Por ejemplo:

Como burro de aguador, cargado de agua y muerto de sed.

Como cochino recién comprado, desconociendo el mecate

Como cuchillo de melcochero: pegosteadado y lleno de abolladuras

Como cuchillo de San Bartolo, puntiagudo y sin filo

Como el acto de contrición, que ni peca ni da tentación

Como el buen chocolate, que no hace asientos

Como el buey dañero: donde no hace daño, se asoma

Como el calendario de Galván: promete vientos y llegan lluvias

Como el cura de Jalatlaco, que le mataban cuidados ajenos

Como el perro del carnicero, oliendo la carne y lamiéndose el hocico

Como el perro del herrero, que a los martillazos duerme y a los masquidos despierta.

Como jarrito de Tlaquepaque: feo y delicado

Como la reata del pozo: muy fregada de las puntas y reventándose de en medio

Como la Salve Regina, siempre gimiendo y

llorando.

Como la yunta de Silao, tan malo el pinto como el colorao

Como las bolas de billar, todo el día chocando y en la noche juntas

Como los frijoles viejos, que al primer hervor se arrugan (DDR 64).

Como perro de carnicería: oliendo la carne y lamiéndose el hocico

Como perro de hortelano: ni come, ni deja comer

Como pila de agua bendita, que todos le meten la mano

Como plato de fonda, bocabajo y bien fregado

Como títeres de rancho: a huevo son las entradas

Este tipo de refranes constan de dos partes: la primera de ellas es la sección «como». La segunda, en cambio, está constituida por el punto de comparación. La sección «como» del refrán está constituida por la figura y la segunda, en cambio, por lo figurado. Este conjunto emblemático hace, argumentativamente, hace las veces de un *exemplum*.

Lo mismo puede decirse de los que en otra parte hemos llamado «dichos exclamativos». Hay, en efecto, en los refraneros hispánicos una serie de esos «dichos exclamativos» dotados igualmente de una estructura emblemática que tienen una función prevalentemente didáctica y funcionan discursivamente como *exempla*. «¿a quien le dan pan que llore?». Por lo tanto, los dichos exclamativos desempeñan, desde el punto de vista argumentativo, unas veces la función de ornato puro; otras, en cambio, la un adorno cuyas funciones semióticas dentro del discurso se atienen a otros códigos, se pegan al discurso mayor en el que funcionan, ya a partir de imágenes que funcionan en la cultura popular, ya por medio de recursos acústicos. En efecto, si bien este tipo de refranes son, generalmente, de tipo acús-

⁴ En otras tradiciones paremiológicas hispánicas también se los encuentra. Por razones de espacio cito, solo a González. De allí tomo los siguientes ejemplos: «como bofetón de loca, que ni sobró mano ni faltó cara»; «Como el alcalde de Dos hermanas, que derogó el Concilio de Trento»; «Como el alma de Garibay, que no la quiso Dios ni el diablo»; «Como el capitán Araña, que embarca a todos y él se queda en tierra»; «Como el gallo de Morón, sin plumas y cacareando»; «Como el merengue de Juana, que se fue en probaturas»; etc.

tico y corresponden a la concepción del «sonido estupendo»,⁵ muy propia del espíritu barroco que impregna, por vocación, la cultura mexicana; sin embargo, los hay que descansan en un sistema de figuración emblemática, son connativos desde el punto de vista de la enunciación por vías distintas de la exclamatividad pura. Por ejemplo mediante la conación interrogativa.

En efecto, el sentido paremiológico, o contenido discursivo del refrán, es una estructura argumentativa en más de una acepción. Por un lado, como hoy se sabe, en el sentido paremiológico se basa la argumentabilidad inobjetable de un refrán en la medida en que se reduce, en último término y como hemos explicado, a un principio aceptado de manera indiscutible en el seno del grupo cultural en que el refrán funciona. La relación entre sentido paremiológico y significación referencial en un refrán es, como se ve, de índole semántica y puede equipararse a la relación postulada a nivel sintáctico por la gramática generativo-transformacional chomskyana: la relación, a saber, entre una estructura profunda y una estructura superficial. También a nivel semántico, por lo demás, en la estructura superficial de un refrán hay una serie de marcas que evidencian una serie de operaciones realizadas en el interior de la frase paremiológica y que remiten en último término, como ha puesto de manifiesto la semiótica greimasiana, a postulados fundamentales ya de la experiencia, ya de la ideología.

La estructura profunda de un refrán, pues, estaría constituida por su sentido paremiológico y consistiría en un principio absoluto de alta capacidad argumentativa en el medio social en que funciona reducible, en último término, a alguno de sus tópicos argumentativos en boga en el sistema discursivo de la cultura en cuestión. Esta estructura profun-

da de índole semántica de cada refrán se relaciona textualmente, como decía, con su respectiva estructura superficial —construida ya sobre un hecho de la experiencia ya sobre un postulado de la ideología— mediante un proceso de metaforización, de profundidad variable, cuyo referente hermenéutico es siempre la estructura profunda. Los elementos argumentativos de la estructura profunda se proyectan, en efecto, en la estructura superficial por una serie de marcas, por lo general léxicas, que son las que permiten al refrán no sólo insertarse en un contexto discursivo mayor sino, desde luego, construir su figuratividad y desencadenar con ello su eficacia argumentativa. Entre estos elementos argumentativos que funcionan a nivel superficial está, por ejemplo, la índole enunciativa de cada refrán que depende, en todo caso, de la función que ese pequeño texto desempeña en la realidad sociocultural en que funciona el refrán. El resultado de esta doble estructura es un conjunto de tipo emblemático en el que el nivel superficial hace las veces de lema mientras que el nivel profundo, que por naturaleza es de índole figurativa, hace las de figura.

NI MUJER QUE OTRO HA DEJADO, NI CABALLO EMBALLESTADO: A GUISA DE EJEMPLO

En refranes como éste el emblematismo argumentativo del refrán parece claro en la medida en que el argumentar del refrán es de tipo figurativo: su valor argumentativo descansa explícitamente en la figuratividad del refrán que compara un caballo emballestado con una mujer a quien otro ha dejado. En efecto, argumentativamente, este refrán está estructurado como la confrontación entre dos casos figura: una «mujer dejada por otro», por un lado, y un «caballo emballestado», por otro. «Emballestado» es un

⁵ Sobre esta expresión como característica del estilo del barroco, Pérez 1988:69 y ss.

término de la medicina veterinaria propio de los caballos. En México, en efecto, la emballestadura es una «enfermedad incurable del caballo o mula, que consiste en una debilidad de las manos, que le hace traerlas dobladas sacando las rodillas hacia adelante. Tales bestias son peligrosas de montar, porque tropiezan a menudo y llegan a caer; todas acaban por inutilizarse para el trabajo» (Santamaría:471). Sin embargo, el vocablo «emballestado» no es privativo del español mexicano, ni esa enfermedad es propia de los caballos mexicanos. María Moliner recoge el significado del vocablo en estos términos: «se aplica a las caballerías que tienen encorvado hacia adelante el menudillo de las manos» (1070). Un caballo emballestado es, por tanto, un caballo inservible porque es peligroso para quien lo monte.

Está claro que aunque los dos casos a que se refiere el refrán se refuerzan recíprocamente desde el punto de vista de la *vis argumentativa* desde el punto de vista de la argumentabilidad del refrán, el caballo emballestado sirve de figura para reforzar el «ni» prohibitivo de la primera parte: el refrán precave de una mujer a quien «otro» ha dejado mediante la figura de un caballo emballestado. Desde el punto de vista de la estructura argumentativa, además, se puede asumir el refrán como una rotunda prohibición expresada por la secuencia «ni ... ni» basada en una doble figura. Por lo demás, esta asociación tiene una larga consistencia en los refraneros hispánicos.⁶ En ellos son varios los aspectos bajo los cuales el caballo se equipara a la mujer. El trato que hay que darles a ambos es, por ejemplo, análogo: «a las mujeres bonitas y a los buenos caballos los echan a perder los pendejos»; «al caballo, con la rienda, y a la mujer, con la espuela». Hay que tener los mismos cuidados y una técnica análoga al escogerlos: «el caballo y la mujer, al ojo

se han de tener»; «caballo, gallo y mujer, por su raza has de escoger»; «el caballo y la mujer, de pecho y de anca se han de escoger»; «caballo que llene las piernas, gallo que llene las manos y mujer que llene los brazos».

Esta relación entre sendas figuras aparece también en otros refraneros hispánicos. Cito, a guisa de ejemplo, el *Refranero nicaragüense* de Carlos Mántica del que recojo refranes como «caballo, mujer y pistola, con el dueño o sola»; «el caballo y la mujer de pechos y ancas has de escoger»; «el caballo y la mujer a nadie has de ofrecer»; «el que presta a su mujer para bailar, o su caballo para torear, no tiene nada que reclamar»; «ni mujer de otro ni patadas de potro».

Por lo demás, el refrán que nos ocupa extrema la comparación entre la mujer y el caballo hasta las mismas consecuencias: la fidelidad absoluta: el caballo tiene que ser de un solo amo y la mujer de un solo marido: «no compres caballos de muchos fierros ni cases con muchacha de muchos novios»; «no allanes nunca morada, ni te metas en laberinto, ni enamores mujer casada, ni montes caballo pinto». Como el marido lo debe ser de una sola mujer. Pues: «la que se casa con viudo rival tiene en otro mundo». De allí la conducta que hay que observar hacia ellos es análoga, no se prestan: «el caballo y la mujer a nadie se han de prestar»; «el que presta la mujer para bailar o el caballo para torear no tiene que reclamar». Hay hasta una análoga semiótica de ellos: «caballo manso, tira a penco; mujer coqueta, tira a puta; y hombre honrado, tira a pendejo». Esta cercanía entre la mujer y el caballo en relación a su dueño proviene de la convicción de propiedad: no se venden, ni se prestan; son algo muy privado. Como el amigo: «el caballo es como el amigo, si lo fastidias te tumba»; «al amigo y al caballo, no apretarlo ni apurarlo»; «al amigo y al caballo, ni prestarlo, ni cansarlo».

⁶ Por ser el refranero mexicano el que más he trabajado, es obvio que la mayor parte de mis ejemplos estarán tomados de él.

Bajo la forma de una enumeración que tiene un fondo totalmente negativo, el refrán pone dos casos extremos que ni pensables son: una «*mujer que otro ha dejado*» y un «*caballo emballestado*». Las dos cosas son inadmisibles en la mentalidad que subyace al refrán. Por eso, como decía, la vis argumentativa del refrán descansa en un apoyo, en principio recíproco, de los dos casos que enumera que funcionan argumentativamente a guisa de figuras. Es, en efecto, producto de la mentalidad ranchera para quien el caballo y la mujer son rasgos del orgullo. Sin embargo, en el refrán no es el orgullo el punto de apoyo de la argumentación: es la desconfianza. Tanta desconfianza engendra un caballo emballestado como una mujer repudiada. El caballo emballestado porque ya no sirve para caballo y la mujer sirve porque es una mujer desechada, arrojada afuera, contra todo lo que la tradición que subyace al refranero postula para la mujer. Cabe advertir, puesto que se trata de explorar el tópico que subyace a un refrán como éste, que el refranero mexicano, en una buena parte, es un refranero que refleja la mentalidad ranchera: es, por tanto, mucho un refranero criollo y muy tradicionalista que tiene muchos vínculos con el refranero español más tradicional.

Los refraneros hispánicos, por esta razón, tienen una idea muy exacta de cuál es el lugar de la mujer y, sobre todo, de la mujer casada. Su modelo de mujer proviene del cristianismo paulino que postula para la mujer no sólo una sujeción total a su marido, sino que a lo largo de la historia le va diseñando una serie de tareas dentro de la casa, en la crianza de los hijos, en la cocina o como hilandera, a la manera de la mujer hacendosa del capítulo 31 del libro de los *Proverbios* cuyo modelo de mujer domina al refranero mexicano como domina

al refranero español. Existía, de hecho, otra tradición sobre el modelo de mujer y la educación que le corresponde: una tradición que podríamos llamar humanística de la que no estaban excluidas las mujeres cristianas y a la que Sor Juana Inés de la Cruz se atiene tanto en su carta a su confesor, el jesuita Antonio Núñez de Miranda, en 1682.⁷

El refranero mexicano, de alguna manera se atiene a la que podríamos llamar tradición bíblica sobre el papel de la mujer en la sociedad. De ella es expresión la *Institutio Foeminae Christianae* —«la formación de la mujer cristiana»— del valenciano Juan Luis Vives, publicada en 1523. En ella recurre a esta tradición bíblica sobre la mujer. Entre denigrante y brillante, la idea que el cristianismo occidental cultiva de mujer se alza sobre los restos de la civilización griega. Aristóteles, por ejemplo, basaba la felicidad de la *polis* en la educación de las mujeres cuyos deberes son los de «amas de casa». De aquí son remolcados por Vives, junto con los preceptos tanto de Jenofonte como de Platón sobre el gobierno de la casa y de la República, hasta hacerlos pasar por lo que los padres de la Iglesia —Tertuliano, Cipriano, Jerónimo, Ambrosio, Agustín y Fulgencio— establecieron respecto a las vírgenes y viudas cristianas. Vives, en efecto, hace una larga lista de mujeres que fueron a la vez santas y doctas; pero traza las obligaciones de la mujer a partir de esta tradición bíblico-cristiana: a la mujer le compete el gobierno de la casa, al varón el gobierno de la república. Las letras sí, siempre que no descuide las cosas que como a mujer le competen: «aprenderá, pues, la muchacha, al mismo tiempo que las letras, a traer en sus manos la lana y el lino [...] Pero a mi no me agrada que la mujer ignore aquellas artes en que se ocupan las

⁷ Esta carta descubierta y publicada en Monterrey por el P. Aureliano Tapia Méndez, fue publicada luego por Octavio Paz en la tercera edición de su *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (FCE), por Antonio Alatorre en la N.R.E.H., por Herón Pérez Martínez en sus *Estudios sorjuanianos*, entre otros.

manos» (992 y ss.). En aprender música en los conventos formaba parte del cultivo de las artes en que se ocupan las manos.

La mujer cristiana y, con más razón, la religiosa —según esta tradición esbozada por Vives y convertida en ley monjil por Antonio Núñez de Miranda para la cultura femenina novohispana del siglo XVII— debe estudiar sólo las cosas que su condición de mujer le requieren: hábil de manos, la religiosa debe saber hilar y tejer, tocar instrumentos musicales y, en general, cualquier cosa de tipo manual y práctica. En cuanto a lecturas debe restringirse sólo a aquellas que le son útiles para el gobierno del hogar —en el caso de la mujer casada— o las lecturas de edificación espiritual para las monjas. Nada más. Este es el perfil femenino que, por lo demás, subyace al refranero mexicano.

La que se casa con viudo rival tiene en otro mundo.

La que luce entre las ollas no luce entre las otras.

La que es buena casada a su marido agrada.

La que tiene deseos de ver tiene deseos de ser vista.

La que trasquila y da a hilar como la que pare y da a criar.

La que no es casamentera no goza la fiesta entera.

La que no pone seso a la olla no lo tiene en la toca.

La que no pone seso a la olla no tiene cholla.

La que se enseña a beber de tierna enviará el hilado a la taberna.

La que hizo un yerro y pudiendo no hizo más por buena la tendrás.

La que se casa en su casa la soltera en dondequiera.

La mujer que mucho hila poco mira.

La que no se agacha por un alfiler no es mujer.

La que no tiene suegra ni cuñada ésa es bien casada.

La que pronto empieza pronto acaba.

La que lo aliña ésa lo hila.

La que urde y trama la tela ella misma la teja.

La que al toser te entienda tiene buena rienda.

La que a su marido quiere servir ni puede ni quiere dormir.

La que bien casada quiere ser a su costa lo ha de ser.

La que con muchos se casa a todos enfada.

La que con viejo se casa viejo se la pasa.

La que luce en la cocina no luce con su vecina ni a mala cosa se inclina.

La que en amores anduvo, cátese con quien los tuvo.

La que del baño viene bien sabe lo que quiere.

La que mucho visita las santas no tiene tela en las estacas.

La que mal marido tiene en el tocado se le parece.

La que luce entre las ollas no luce entre las otras.

La que es buena casada a su marido agrada.

De acuerdo con los rasgos distintivos que de la mujer se pergeñan en este pequeño refranero que, aunque presente en el refranero español tiene sus orígenes y referencia en el refranero español, la mujer casada tiene que ser sumisa, femenina hasta el detalle, agradar y servir a su marido hasta el sacrificio, ser experta cocinera, saber hilar y coser, estarse en un casa en la cocina o hilando, ni siquiera es conveniente que mucho en cosas de iglesia, debe ser discreta, no ser borracha porque eso afecta a su obligación de hilandera, criar a sus hijos hasta casarlos. La mujer ideal del refranero es mujer de un solo marido y viceversa no sólo porque «la que se casa con viudo rival tiene en otro mundo» sino, sobre todo, porque «la que con muchos se casa a todos enfada». De allí el consejo final: «la que en amores anduvo, cátese con quien los tuvo». En este ideal de mujer, por tanto, una mujer que otro ha dejado tiene todas las tachas que a una esposa recrimina el refranero. Es como un caballo emballestado.

Por todo lo anterior, es posible concluir dos cosas con respecto al refrán que nos ocupa. La primera de ellas se refiere al lugar común constituido por el refrán; la segunda, en cambio, se refiere al mencionado hecho de que la *vis argumentativa* del refrán descansa por

igual en los dos *exempla* en que consiste el refrán, a la manera de un apuntalamiento recíproco, que funcionan argumentativamente como dos poderosas figuras evocadas por el texto que, a ese título, viene haciendo las veces del lema dentro de una estructura argumentativa totalmente emblemática. Con respecto al lugar común, hay que insistir en lo ya dicho: puesto que de *exempla* se trata, el lugar común en que se sustenta la argumentabilidad del refrán es el que, según Aristóteles, «procede de la inducción», el décimo en la lista de su *Retórica*, y que consiste en poner una lista de casos semejantes y, a partir de ellos, realizar la simple generalización por semejanza. Aristóteles pone varios ejemplos. El segundo de ellos, el de la ley de Teodectes, dice así: «si a los que cuidan mal los caballos ajenos no se les confían los propios; ni tampoco, a los que han hecho naufragar las naves ajenas, se les confían las propias; si, por consiguiente, hay que hacer lo mismo en todo, entonces a los que han guardado mal la de otros no es útil confiarles la propia salvación» (Aristóteles 1990:436). Este lugar común de la inducción que, como se sabe, procede mediante una generalización por semejanza sirve para ilustrar la argumentación del refrán que se basa, como hemos dicho, en la analogía creada por los dos casos citados. De acuerdo con ésto, el refrán «ni mujer que otro ha dejado, ni caballo emballestado» conduce a una conclusión del tipo de: «*hay que desconfiar de lo que otro ha desechado*». Si, como hemos dicho, el refrán tiene una fuerza argumentativa de índole inductiva fincada en el *exemplum*, argumentativamente equivale a «*no te cases con mujer que otro ha dejado porque es tan peligrosa como un caballo emballestado*». Una argumentación de esta índole, como se ve, es de índole emblemática en cuanto que el consejo a que induce está sólidamente fincado en una figura.

Con respecto a la cuestión de si en

un caso como éste la *vis argumentativa* del refrán se extrae de un apuntalamiento recíproco de los dos *exempla* del refrán, cabe observar que, como se ha dicho, el refrán no está tan interesado en el consejo de que no se monte a un caballo emballestado cuanto en aconsejar que no se tome por mujer a la que otro ha dejado. «*Ni mujer que otro ha dejado, ni caballo emballestado*», tiene como consejo el primer hemistiquio del refrán y como razón, el segundo.

Jacona, junto al Canal de la Esperanza,
septiembre de 2001.

BIBLIOGRAFÍA.

- Anscombe, J. C. y Ducrot, O. *La argumentación en la lengua*, Madrid: Gredos, 1994.
- Aristóteles, *Retórica*, Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
- Arora, Shirley L. «The Perception of Proverbiality» en *De Proverbio. An Electronic Journal of International Proverb Studies*, (ISSN1323-4633), 1 (1995). Web: <http://deproverbio.editor@modlang.utas.edu>
- Barthes, Roland. «El discurso de la historia», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la escritura y del lenguaje*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1994.
- Cuenca, María Joseph y Joseph Hilferty, *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona: Ariel, 1999.
- Frye, Northrop. *El gran código*, Barcelona: Editorial Gedisa, 1988.
- González, José Luis. *Dichos y proverbios populares*, Madrid: EDIMAT, 1998.
- Mántica, Carlos. *Refranero nicaragüense*, Colombia: editorial Hispamer, 1997.
- Martín Rojo, Luisa. «El orden social de los discursos», en *Discurso*, Otoño de 1996, Primavera de 1997.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 1994.
- Perelman, Chaïm. *El imperio retórico. Retórica y argumentación*, Barcelona: Norma, 1997.
- Pérez, Herón. *El hablar lapidario. Ensayo de paremiología mexicana*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 1996.

- Pérez, Herón. *Estudios sorjuanianos*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura, 1988.
- Plantin, Christian. *La argumentación*, Barcelona: Ariel, 1998.
- Pseudo Dionisio Areopagita. *Obras Completas*, edición de Teodoro H. Martín-Lunas, Madrid: BAC, 1995.
- Santamaría, Francisco J. *Diccionario de mejicanismos*, México: Porrúa, 1983.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, 1992.
- White, Hayden. *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Yates, Frances A. *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona: Ariel, 1983.

CONSECUENCIAS DE LA EMBLEMÁTICA EN NUESTROS DÍAS. «MÁXIMO», ¿UN EMBLEMISTA EN EL PERIÓDICO?

Federico Revilla

Tras haber reconocido el éxito y la difusión del género emblemático desde el Renacimiento hasta el postrer Barroco, cualquiera pudiera darlo por liquidado, precisamente a causa del definitivo hundimiento de aquel estilo, con el modo de vida y, sobre todo, la escala de valores que lo había caracterizado.

Sería una opinión precipitada.

La Emblemática ha ofrecido y ofrece algunas últimas consecuencias hasta hoy. Lo ha percibido así Roger Paultre, en especial cuando señala la afinidad que con aquélla mantiene el lenguaje publicitario de nuestros días (Paultre:201). Menos convincente es lo que dice en el mismo sentido a propósito del relato gráfico, pero con ello sugiere, no obstante, una perspectiva de investigación muy sugestiva. También Fernando R. de la Flor¹ alude a los emblemas contemporáneos, si bien no pretende avanzar sobre esta materia.

Ciertamente, no habría que buscar mucho para hallar en nuestros días diversas manifestaciones de la cultura donde «de algún modo» reaparecieran aspectos que vienen desde tan lejos. Por ejemplo, en las páginas de la prensa diaria, en concreto en *El País*, el trabajo de «Máximo» prolonga, hereda o replantea

algunos modos emblemáticos. Vamos a examinar dicho trabajo con un poco de detención.

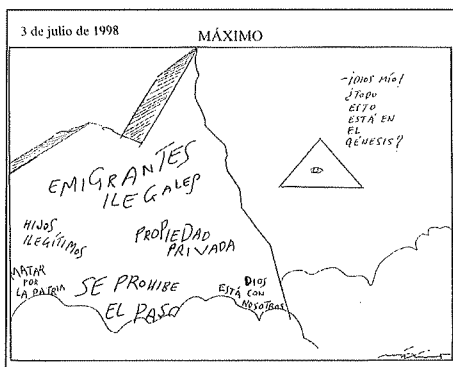
PERSPECTIVAS PARA ESTE INTENTO

Mantenemos las distancias: no se pretende hacer de «Máximo» un sucesor de Alciato, Vaenius, Juan de Borja, ni Pedro de Salas. Nada de eso. «Máximo» es un hombre de nuestro tiempo –por eso, también, nos interesa– y quizá se asombre un poco cuando alguien le diga que le han «alineado» en la posteridad de semejante compañía. Solamente se trata de dilucidar si, como parece, aprovecha algunos elementos que en aquel pasado hubieran sido emblemáticos.

Suponiendo que nuestro objetivo se lograse, un estudio de esta índole abriría paso a alguna reflexión en torno a «la posteridad de los géneros» o la permanencia de algunos de ellos; las alteraciones, modificaciones o desvíos que el paso del tiempo les imprime; o, en fin, la validez actual de ciertas formas expositivas como pudo haber sido, precisamente, la literatura emblemática.

Sea cual fuere el horizonte que se abra o no, es preciso ante todo plantear-

¹ El autor se excusa en su epílogo por sacar a colación un episodio narrado por García Márquez en *Cien años de soledad*: incluso califica de «frivolidad» semejante intento. No ha lugar ninguna excusa; y el texto citado es una excelente vía de acceso a otras reflexiones. Si este autor no las inicia siquiera –y está en su derecho– es porque sus intereses científicos van por otros derroteros, pero hace muy bien en haberlas sugerido.



se cuál sea el género que nos ha de ocupar.

DETERMINACIÓN DEL GÉNERO QUE CULTIVA «MÁXIMO»

Se va a estudiar aquí un tramo de la producción de «Máximo», uno de los colaboradores gráficos más admirados en nuestra sociedad, como acredita su larga y constante colaboración en el diario *El País*, tan influyente por su parte. No es en modo alguno un humorista, aunque una muy superficial apariencia de su trabajo pudiera sugerirlo al observador apresurado. Más bien vamos a hallar en «Máximo» a un pensador o, si no se quiere tanto énfasis, un asiduo meditador sobre la realidad que nos rodea.

¿Cómo considerar las diarias colaboraciones de «Máximo»? Formalmente, se trata de unos dibujos que no buscan fidelidad realista y que deben valerse por sí mismos, puesto que se publican sin apoyar otros trabajos ni ser apoyados por ellos. En este orden, técnicamente al menos, pudieran ser denominados «viñetas». Pero éstas suelen ordenarse a unas finalidades muy diversas: a menudo, componiendo una secuencia narrativa. Y ésta, a su vez, con un propósito descriptivo, cómico, épico, fantástico, etc. Es difícil reconocer en ninguna de ellas el objetivo que «Máximo» se proponga.

El acceso a la cuestión acaso sea más claro por la vía negativa. Por ello, podemos establecer que cada unidad de las que nos ocupan

— no es un chiste: su propósito no consiste nunca en divertir, ni siquiera en amenizar, tampoco en provocar la sonrisa —ni mucho menos la risa—, sino que más bien se intenta enfrentar con ciertas situaciones, muchas de ellas problemáticas o incluso dramáticas, aunque las aborde de un modo apacible o sosegado. Éste es muy característico de «Máximo». Sólo alguna vez se permite ciertas chanzas, pero éstas versan sobre aspectos muy accidentales (por ejemplo, cuando el Niño Jesús se columpia en el triángulo que habitualmente simboliza la divinidad).

— no integra una historieta, puesto que no existe secuencialidad narrativa. A lo sumo, en algunas ocasiones se percibe una cierta continuidad temática durante varios días o incluso semanas (el caso más prolongado es el de los desnudos femeninos durante el verano, así como el ciclo del «Cantar de los cantares», igualmente a lo largo de un mes de agosto).

— no es ilustración objetiva de los hechos que registra; si acaso, muy subjetiva. La excepción, también en este caso, viene ofrecida por la técnica de la adherencia (*collage*) que emplea «Máximo» para incorporar fotos de personajes (con preferencia, a quienes desea homenajear y hartos a menudo debido a su fallecimiento) y más esporádicamente objetos, instrumentos, enseres (un cuadro o cualquier otra obra de arte, un violín, un arma de fuego, etc.). La renuncia al trabajo de su pluma adquiere en estos casos el valor de una declaración de veracidad: *esto es así*, y el autor nada desea alterar en ello, para bien (personaje admirado) ni para mal (instrumento de muerte o de agresión).

¿ES «MÁXIMO» UN EMBLEMISTA DE ESTE CAMBIO DE SIGLO?

Todo ello aceptado, ¿pueden los dibujos de «Máximo» ser considerados en cierta manera semejantes a los emblemas?

No son propiamente tales, sino —a lo sumo— una lejana descendencia de los mismos. He aquí algunos rasgos comparativos respecto de aquéllos:

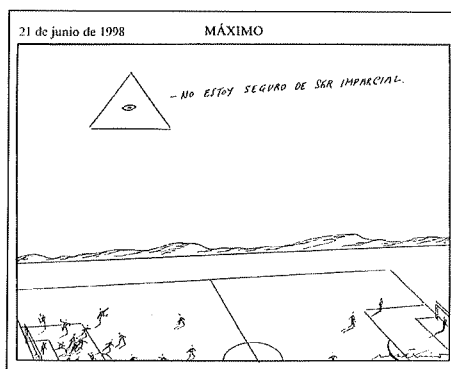
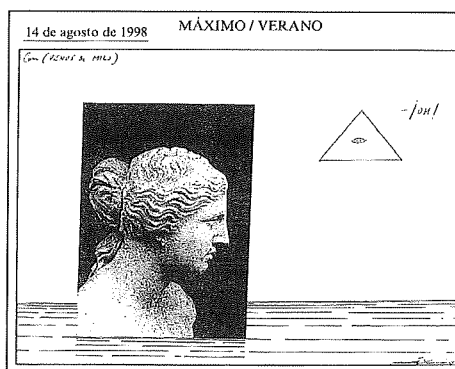
En el aspecto positivo (similitudes):

1. Los dibujos o viñetas de «Máximo», por lo general, requieren una cierta operación intelectual (=desentrañamiento). Éste fue uno de los objetivos predilectos de los emblemistas barrocos: incitar, estimular o desafiar a la inteligencia de su cultivado público. Sin embargo, «Máximo» invita a aquel desentrañamiento empleando la más estricta economía de medios. Por ello mismo y por su inmediatez, la operación a menudo se produce por modo muy rápido, si acaso no instantáneo.
2. Contienen algo «más allá» de sí mismos, «remiten a» nociones, valores o contravalores, deseos, frustraciones, etc. Éste es el aspecto que precisamente más lo aproxima a nuestra propia noción de los símbolos (Revilla 1980:25 y ss.).
3. Es clara la herencia de la iconografía: anciano barbado, triángulo con el ojo inscrito, ubicación en los cielos.
4. El autor tiene en común con los emblemistas clásicos — por lo menos, en la temática que hemos seleccionado para este trabajo — una cierta actitud teológica. Por supuesto que no es un teólogo propiamente, pero actúa como tal: inquiriendo, meditando o aportando nociones acerca de la divinidad y sus modos de obrar.
5. Una ventaja de «Máximo» sobre los emblemistas clásicos consiste en que es él mismo quien dibuja sus ilustraciones: probablemente, la ideación gráfica precede y determina el restante contenido. En cuanto dibujante, pues, evita las frecuentes disyunciones que tantas veces registramos en la emblemática clásica. Puede imaginarse que cualquiera de aquellos autores hubiera sido feliz ejecutando por sí mismo los dibujos destinados a llamar la atención de su público. Por ello, en el trabajo de «Máximo» es completo el mutuo acuerdo entre los componentes de cada unidad. Esto puede parecer una diferencia, pero más bien constituye una perfección del género emblemático.

En el aspecto negativo (aparentes diferencias):

1. Falta en este caso el texto subsiguiente de los emblemas, de estilo discursivo. ¡Aparentemente! Porque lo cierto es que «Máximo» no necesita incorporarlo a su trabajo: desarrolla éste en un periódico —dato que no se debe olvidar—, de modo que *el texto para cualquiera de sus dibujos es el resto del periódico* y en particular las informaciones sobre la cuestión que alude cada uno de ellos (guerras en Africa, ETA, azares de los partidos políticos de España, problemas laborales, judiciales, etc.).
2. Frente a la generalizaciones propias de la emblemática clásica, el trabajo de «Máximo» se atiene a hechos muy concretos. Pero éste es un signo de los tiempos. La didáctica de los emblemistas se desarrollaba otrora sobre amplias nociones: se fustigaban la avaricia o la pereza, mientras que se proponían ideales de austeridad, magnanimidad o ascética. Hoy, por el contrario, una didáctica más o menos equivalente debe basarse en hechos perfectamente identificables y además próximos en el espacio o en el tiempo: es decir, noticias. Por eso, «Máximo» —que trabaja en un periódico— alude, por ejemplo, a la inmigración clandestina, un premio literario, el fallecimiento de un personaje, un avance técnico o científico, etc.
3. Contrariamente a los emblemas, que conducían a su lector a una certeza o, por lo menos, a una proposición determinada, los trabajos de «Máximo» suelen conducir a la perplejidad: expresión de la misma o a lo sumo intento para superarla. En este sentido, el *corpus* completo de este autor deviene, a su vez, paradójicamente, una panorámica proposición emblemática sobre la sociedad de este cambio de siglo: puesto que induce a la reflexión sobre lo que ésta vive y cómo lo hace.
4. El talante de «Máximo» es antibarroco: toma siempre el camino más corto hacia la insinuación; no se distrae él ni distrae a su público del que se haya fijado como objetivo. También formalmente, le bastan escasos trazos para sugerir sus visiones.
5. Así como los emblemistas clásicos eran rigurosamente ortodoxos —no podían ser de otro modo—,² «Máximo» está *más allá de la ortodoxia o la heterodoxia*. No le preocupa que su dios no sea el del catecismo, aunque toma rasgos iconográficos de éste. Sobre estas cuestiones habremos de volver más adelante.

² Algunas veces, incluso, reprueban o atacan la herejía, entendiendo por tal principalmente las ideas luteranas. Entre los numerosos ejemplos, recordemos solamente dos emblemas de Covarrubias: Centuria Segunda, emblemas 17 y 51.



DELIMITACIÓN DE LA SELECCIÓN ESTUDIADA

La selección comprende todas las viñetas de «Máximo» que se refieren a la divinidad, entresacadas de las que publicó en *El País* durante el largo período comprendido entre diciembre de 1995 y marzo de 2001, ambos inclusive: un total de 262. Este volumen de unidades que entran en el presente estudio —no precisamente una «muestra», sino una «totalidad»— determina que la siguiente cuantificación sea, no ya «fiable», sino en absoluto significativa. Dicho sea sin asomo de inmodestia, con escueta objetividad.

Si se tiene en cuenta que el número de viñetas publicadas, una diaria, durante ese espacio de tiempo (cinco años y cuatro meses) es de 1920, muy aproximadamente calculado, resulta que «Máximo» eligió la divinidad como tema central en un 13'64% de las ocasiones. Puede afirmarse, entonces, que es un tema reincidente en medida considerable, ya que no excesiva. Dicho de otro modo, que el autor siente una preocupación y/o inclinación hacia dicha cuestión: lo cual no deja de ser digno de señalarse en una época y precisamente en un periódico cuando y donde la nota característica es pasar por alto aquel tema.

Semejante inclinación de «Máximo» se confirma por la comprobación de unos breves ciclos donde desarrolla sin

disimulo sendos temas bíblicos: fueron las Semanas Santas de 1997, 1998 y 2000, respectivamente, cuando ilustró diversos Salmos y pasajes evangélicos. También durante las Navidades —períodos menos extensos— suele elegir representaciones que se refieran a su origen religioso.

En fin, ha hecho costumbre de una especie de «especial vacaciones», durante el mes de agosto: cuando, por lo general, se recrea en el cuerpo de la mujer o los valores del ocio o el descanso. Solamente afecta a nuestro estudio el ciclo de agosto de 1997, cuando desarrolló «El Cantar de los Cantares».

ANÁLISIS DE CONTENIDO

Tabla I
Morfología de la representación divina

Triángulo con el ojo inscrito	123	46'94%
Anciano barbado	93	35'49%
Divinidad no visible	41	15'64%
Niño Jesús	5	1'90%

Los datos de esta Tabla I son muy netos. Está claro que «Máximo» prefiere el signo (triángulo), aunque ocasionalmente condesciende a la iconografía tradicional (anciano barbado). Puesto que los toques de humor, escasos y siempre muy medidos, suelen manifestarse precisamente en este grupo, síguese que esta iconografía ha sido considerada por el autor, si acaso no

«menos seria», en todo caso «más ligera». Los precedentes humorísticos son abundantes durante todo el siglo XX, desde Bagaría en los comienzos del mismo hasta José Luis Martín durante su último cuarto (cf. Revilla 1993). Comoquiera, «Máximo» nunca somete a su dios a la burla, aunque fuese blanda o cordial, sino que, a lo sumo, pone en su boca reflexiones desconcertadas o escépticas, convirtiéndole en una especie de portavoz de algunas que nos hacemos los mortales de vez en cuando. Por ejemplo:

-Me pregunto si las Iglesias me acercan a los hombres o me alejan.

O esta otra:

-Siendo yo perfecto, ¿cómo hice un mundo tan imperfecto? Prefiero no contestar

Como quiera, cuando «Máximo» recurre a la figura antropomórfica, su personaje luce sobre la cabeza el triángulo, a modo de halo: atributo que le identifica.

Aquella preferencia hacia la representación mediante el triángulo puede también denotar otros aspectos de la actitud y/o la concepción del autor: un reconocimiento de la inexpresabilidad del ser divino, de modo que sólo se hace accesible – representable – mediante una figura convencional; relacionada o no con ello, la renuencia a darle aspecto humano (aunque, sin embargo, recae en esta concesión a las costumbres visuales de sus lectores en aquel 35'49% de las ocasiones).

El grupo donde se percibe la divinidad como no visible corresponde a la bastante frecuente referencia a la Biblia que «Máximo» utiliza en su trabajo. Así, corresponden al ciclo de «El Cantar de los cantares» 31 unidades (todo un mes: agosto de 1997). Es natural en este caso que falte una iconografía de la divini-

dad. Sin embargo, la divinidad no se ha ausentado. Puede considerarse elíptica, pues costaría concebir «El Cantar de los cantares» sin substrato semejante.

Otras veces, no siempre, los temas bíblicos (Semana Santa de 1996, con textos de los evangelios; Semana Santa de 1998, en torno a los Salmos) incluyen también la representación divina: triángulo, en el caso citado.

Tabla II
Ubicación del triángulo divino

El triángulo situado en lo alto (en los cielos)	153	58'39%
El triángulo caído en algún modo o lugar sobre la tierra	26	9'92%
El triángulo en la tierra, mas no caído, sino en funciones diversas	5	1'90%
El triángulo suplido por la cruz	3	1'14%
Coexistencia del triángulo en el cielo y sobre la tierra	2	0'76%

Por tratarse del atributo definitorio por excelencia, no solamente nosotros le atribuimos una importancia notable, sino que, al parecer, «Máximo» hace lo mismo, en su orden propio, por lo que dónde lo haya colocado llega a erigirse en otra forma de expresión de algunos contenidos que él intenta comunicar precisamente de este modo.

Atendiendo a aquella importancia, se incluyen en la presente tabla no solamente las unidades donde este signo las protagoniza (123, según la Tabla I), sino algunas otras donde desempeña funciones complementarias, que suman finalmente 188. Entre todas ellas se completa una visión del empleo que hace «Máximo» de esta representación tan tradicional, sin duda renovándola: aunque sólo sea por sus libérrimas alteraciones y ubicaciones.

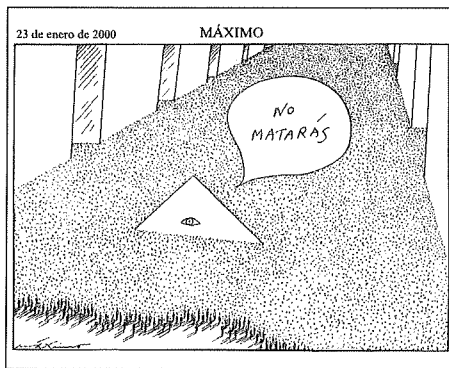
La ubicación más frecuente –en los cielos– no necesita ser glosada: es otro modo gráfico de expresar la divinidad. Desde los más remotos tiempos había



sido concebida la divinidad habitando en las alturas del firmamento.

En cuanto al triángulo caído en algún modo o lugar sobre la tierra, no necesariamente posee sentido peyorativo: antes bien, puede simbolizar una presencia divina entre los hombres, como cuando figura a la salida de un subterráneo (metro, aparcamiento). Más todavía es así en las dos unidades donde el triángulo aparece en una manifestación multitudinaria (=Dios hace suyo el objetivo de la misma). Ambas son anti-ETA y se proclama «No matarás»: en la una, mediante la gran pancarta que encabeza la manifestación; y en la otra como bocadillo, palabras pronunciadas por Dios. Se trata de uno de los pocos casos de reiteración en este autor tan creativo: indicio de que la cuestión le percute vivamente. A estas dos unidades habrá que añadir, en la tabla correspondiente, otras que participan de la misma actitud contraria a la violencia de ETA, expresada en diversos términos gráficos.

El triángulo en la tierra, mas no caído, sino en funciones variables, aparece en ocasiones esporádicas, pero cada una de ellas permite una exégesis diferente. Así, en un primer caso puede evocar una noción de ecumenismo: combinado con la media luna y la estrella de David en el remate de una cúpula. O bien acompañado de ellas. Este es un recurso que el autor reutilizará con alguna frecuencia.



Un poco equívoca es su presencia supliendo el árbol de Navidad. ¿Un modo popular (venido a menos) de la presencia divina?

Pudiera ser negativa la interpretación de la viñeta donde el triángulo divino se ha metamorfoseado en una percha tendida de una cuerda, al lado de otra donde cuelga, se supone que para secarse, la túnica habitual en la representación antropomórfica de Dios.

La más amarga sin duda es la viñeta que muestra el triángulo inscrito en la frente de una calavera (símbolo de la muerte y en el contexto habitual de estas viñetas, muy probablemente, muerte causada por el terrorismo).

En cambio, parece sugerir una interpretación del todo caritativa (cristiana) el triángulo que zozobra en una inundación, al modo de una casa que igualmente está semicubierta por las aguas. Esta visión pudiera ser comparable a la de Pablo Neruda, cuando en su *Canto General* (232-233) clama que solamente se inundan las zonas de los pobres y los desvalidos.

Un caso donde evidentemente «no es Dios» quien se representa es el del individuo que cubre su rostro con el triángulo, a modo de máscara, para vocear frente a otro que se identifica como «gobierno» una frase de resonancia bíblica: «Hágase la luz sobre las eléctricas». Usurpación del poder divino. ¿Otro signo de los tiempos?

La coexistencia del triángulo en el cielo y sobre la tierra aparece en dos viñetas. Es la primera una formulación atípica, publicada en el conjunto de la Semana Santa de 2000, que ostenta la cita de Salmos, 13, 4, y el texto correspondiente: «Ilumina mis ojos (Señor), no sea que me duerma en la muerte». Con toda probabilidad hay, además, una alusión a la Trinidad, puesto que son tres los triángulos dibujados. El primero, normal, en el cielo, debe ser el Padre. El segundo es el Hijo, sin lugar a dudas y yace en tierra muy cerca de la cruz; pero con la particularidad de ostentar dos ojos, en vez de uno. El tercero no puede aludir sino al Espíritu Santo, está en el cielo también, con líneas indicativas de remontarse de abajo arriba y para que no quede ninguna duda lleva posada una paloma; pero carece de ojo (como si el suyo hubiera quedado en tierra, en el triángulo donde vemos dos).

La otra es el triángulo sobre la cabeza de la paloma, que «está posada aquí abajo», pero en la iconografía cristiana alude a superación, inmortalidad y, en fin, al mismo Espíritu Santo (aunque cabe dudar si aquí se pretendió atribuirle tan elevado significado). Otra interpretación sería tomar la paloma como símbolo de la paz: coexistencia de la paz y la divinidad.

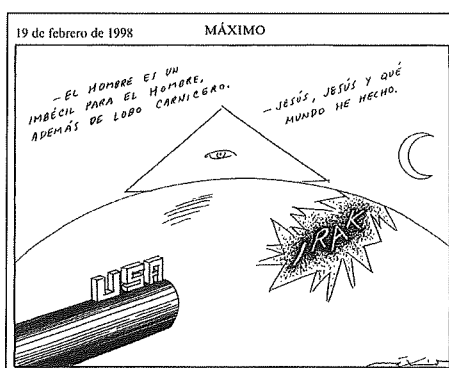
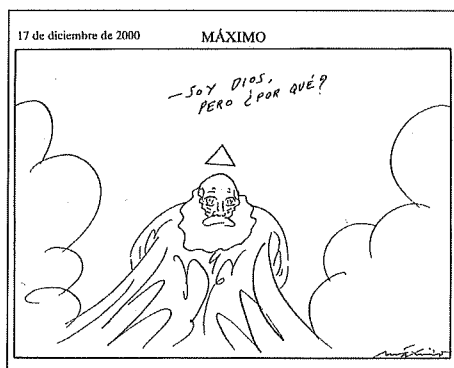
El análisis de contenido en materia temática ofrece unos resultados del todo acordes con el planteamiento de este trabajo por su autor. Si ha optado por referirse a la divinidad, lo primero es tener claro cómo pueda ser ésta. De sus viñetas se obtiene una visión amable, de ninguna manera trascendente, sino por el contrario, «muy humana», fluctuante y en cierto modo quebradiza. Pero seguidamente nos aparecen cuantitativamente diversas formulaciones acerca de la fe (¿en aquella concepción no trascendente?) y la ética (supuesto que también dimane de la misma).

Limitaciones de la divinidad (30'53 %)

Debido a la importancia cuantitativa de esta temática, debe precisarse ante todo lo que se ha entendido por «Limitaciones de la divinidad»: se trata no sólo de las limitaciones en su sentido más patente: imposibilidad de realizar algo (que contradice la llamada por los teólogos «omnipotencia divina»). Sino también todas las manifestaciones de perplejidad, duda, anhelos insatisfechos, incluso daños sufridos. Esto último se ha simbolizado más de una vez en la imagen del triángulo resquebrajado o maltrecho.

Tabla III
Temática de las viñetas

	Triángulo	Anciano	Niño Jesús	Ausencia	TOTAL	%
Limitaciones de la divinidad	35	45	0	0	80	30,53%
Reflexiones sobre fe o ética	28	31	1	2	62	23,66%
Meras presentaciones visuales	10	0	1	36	47	17,93%
Recuerdos de la Biblia	23	2	1	4	30	11,45%
Reflexiones sobre cultura y actualidad	16	9	0	0	25	9,54%
Manifestaciones de poder	7	2	0	0	9	3,45%
Paradojas	0	4	0	0	4	1,80%
Juegos con el triángulo	1	0	1	1	3	1,14%
Intervenciones benévolas mas no divinas	1	0	0	0	1	0,38%
Alusiones divinas que no le implican	1	45	0	0	1	0,38%



En suma, por sus limitaciones la antropomorfización de Dios se hace extensiva a casi un tercio de las unidades estudiadas: y no solamente las que la expresan en términos figurativos.

Efectivamente, es muy humano – y ello le hace asequible, comprensible, simpático, aunque derrumba su trascendencia– que ese ser vacile, desee algo –señal de que carece de ello («Me gustaría ser infalible, como el Papa»)–, se interroge («Soy Dios, pero, ¿por qué?»), incluso «se arrepienta» en algún caso («Yo en el Antiguo Testamento también fui muy belicoso. Pero en el Nuevo me arrepentí»). Este género de flaquezas se han concebido siempre, tanto «dentro» como «fuera» de la ortodoxia cristiana. En esta última posición, hallamos notables las coincidencias de «Máximo» con el novelista francés Anatole France.³

Este Dios que nos ocupa también es distraído u olvidadizo, quizá una punta irresponsable («De cuando en cuando, leo la Biblia para no olvidarme de quién soy»). Ignora demasiadas cosas, lo cual derrumba, a su vez, su omnisciencia («¿Sé lo que va a pasar a lo largo del

año? Si lo supiese, quizá tendría que evitar algunas cosas...»).

Cierto: es falible («Quizá me equivoqué en el Antiguo Testamento»).

Otras veces se manifiesta sorprendido, atónito o incluso abrumado («Hay un milagro que a mí mismo me sobrecoge: que yo exista»).

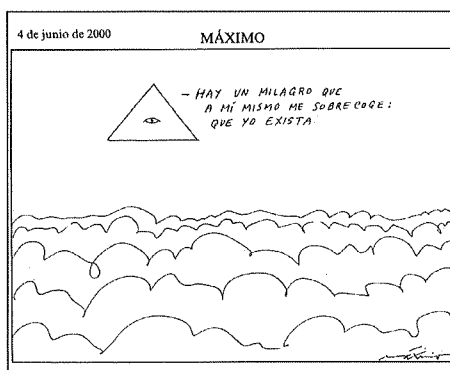
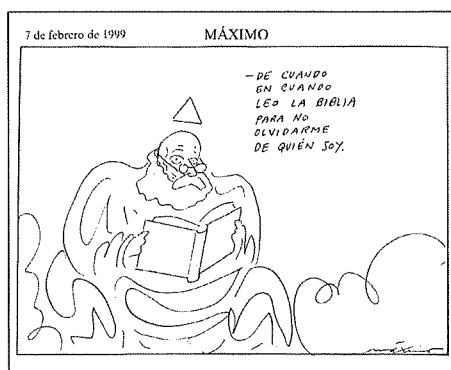
En fin, se supone que pueda padecer de algún modo («Me encuentro raro últimamente. Debería ir al teólogo»). Excepcionalmente, es un chiste.

Como quiera, este apartado expresa sin lugar a dudas cuán lejos se encuentra la supuesta divinidad que lo protagoniza de la concepción judeocristiana del Dios trascendente, providente y sabio, además de bueno y misericordioso. Pero, al mismo tiempo, puede sugerir también que «así» es aceptable, o por lo menos, comprensible para los hombres de hoy.

REFLEXIONES SOBRE FE O ÉTICA (23'66%)

El autor insiste en los imperativos éticos acerca de la vida humana: así, aparece en seis ocasiones el mandamiento

³ «Inmutable por esencia, a medida que va pasando el tiempo voy inclinándome hacia la dulzura. Cualquiera que lea mis dos Testamentos comprenderá ese cambio de carácter» (Anatole France 1994:44). Estas palabras pudieran ser el soliloquio del dios dibujado por «Máximo». Igualmente, cuando vacila y debe pedir consejo: «El mismo Señor quedó preocupado. Reunió una asamblea de letrados y de doctores y les preguntó si creían que aquel bautismo era válido» [se refiere al bautismo de los pingüinos]. (Ibid., p. 38). Con más ambición narrativa, el propio novelista en Thaïs pone en boca de Nicias unas reflexiones acerca de Dios aceptables según la lógica humana: «Sabemos, Marcus, que tu Dios creó el mundo. Esa fue, ciertamente, una gran crisis en su existencia. Existía ya desde una eternidad antes de haber podido resolverse a ello. Mas, para ser justo, reconozco que su situación era de lo más embarazosa. Necesitaba permanecer inactivo para mantenerse perfecto y debía actuar si quería probarse a sí mismo su propia existencia. Tú me aseguras que se decidió a actuar. Yo quiero creerte, aunque eso sea por parte de un Dios perfecto una imperdonable imprudencia» (Anatole France: 1939:138).



explícito «No matarás», casi siempre, pero no exclusivamente, en representaciones alusivas a ETA. Ningún emblemista clásico necesitó recordar una exigencia tan obvia: que «Máximo» deba hacerlo, una vez y otra, es un signo de estos tiempos, harto pesimista por cierto.

Registramos además otras seis referencias a ETA, siempre condenatorias por supuesto, aunque expresadas bajo las formas benévolas que son propias del estilo de «Máximo». En una de ellas, sobre una adherencia de la efigie del que fue discutido obispo en Euskadi, el triángulo emite este mensaje, parafraseando el Génesis (lo cual confiere un tono grave a la aparente serenidad de la composición): «*Setiën, Setiën: contén a los que matan a tu hijo Isaac*».

Quizá esta sutil superposición de calma visible bajo la que late un intenso sentimiento —en este caso, de compasión o de justicia— sea una de las características más apreciables del trabajo de «Máximo».

Hemos recogido otras ocho referencias al mandamiento de no matar.

No podían faltar —aunque cuantitativamente en inferioridad— las referencias a «Teología e Iglesia»: en número solamente de cinco.

—La Iglesia católica, ¿es la única verdadera? — [le pregunta un ángel].

—Hum... Ratzinger dice que sí. Pero eso casi me expulsa del resto de las Iglesias.

Esta ocurrencia de «Máximo» refleja la hoy general desconfianza hacia las

instituciones vaticanas: ese efecto pernicioso de algunas de las formulaciones «oficiales» sobre la pura fe en Dios es, probablemente, más cierto incluso que tal como lo hubiera pensado el autor.

El problema sobre si antecede la vivencia religiosa a la adhesión intelectual respecto de una supuesta verdad —problema tan serio— queda humilde, pero muy eficazmente, resumido en otra de las viñetas de «Máximo»:

—Si no creen en la Navidad, ¿cómo quieren que signifique algo?.

Con lo cual logra el autor uno de los grandes objetivos emblemáticos: a saber, resumir en imagen y texto, con la mayor eficacia posible, alguna cuestión de gran calado.

REFLEXIONES SOBRE CULTURA Y ACTUALIDAD (9'54 %)

Quizá sean éstas las más adecuadas al medio periodístico donde se insertan. Señalemos los temas de Ciencia y tecnología, en número de seis, de los cuales cuatro son a propósito del genoma.

Aprovecha «Máximo» su espacio con alguna frecuencia para rendir homenaje a algunos personajes. En nuestro estudio han aparecido cinco. Son los siguientes: Chillida (a quien llama «colega» en una esquemática alusión a su proyecto de Tindaya); José Hierro («Ya sólo me falta el Nobel e ir al cielo»). Lo cual confirma el triángulo: «Sí»); Rafael Alberti (cuya obra lee un ángel, pues hubo poetizado

sobre ellos); Teresa de Calcuta y Diana de Gales (alusión en una sola unidad, cuando murieron con escasos días de diferencia); Kohl y Schröder (también mencionados juntos).

MANIFESTACIONES DE PODER (3'45%)

Son escasas, puesto que su más frecuente presencia hubiera hecho de estas unidades una especie de eco de la enseñanza religiosa tradicional. Y está clarísimo que su objetivo es cualquiera menos ese. Así pues, por lo general se aborda la cuestión lateralmente o bien en términos risueños. Por ejemplo, donde aparece el triángulo, y mucho más abajo la luna, sobre un sector de la esfera terrestre. «No sé si estos señores saben que tengo que atender a millones de planetas».

PARADOJAS (1'80%)

Las cuatro registradas han empleado la representación antropomórfica. Puede darse por descontado que ésta no es una significación buscada por el autor, pero convengamos en que ya el antropomorfismo en estos casos constituye una paradoja cargada de consecuencias. Paradoja que arrastra el catolicismo tradicional, con gravosas consecuencias.

Una reflexión de este Dios: «Los filósofos son mis biógrafos autorizados. Pero ellos no lo saben».

Esta otra hubiera podido ser también clasificada en «Limitaciones...», aunque ha sido colocada aquí por razones didácticas: «*Es curioso. He creado todo menos la religión*».

No sorprende la primacía absoluta de una temática directamente religiosa, puesto que es la consecuencia más directa de aquella voluntad de hacer aparecer precisamente a la divinidad en estas unidades gráficas. Ante esta comprobación tan esperable, la aportación más interesante ha de versar sobre el modo, el tono

Tabla IV
Cuestiones que se abordan

Citas expresas de la Biblia	57	21'75%
Referencias a la Biblia	6	2'29%
Teología	41	15'64%
Práctica religiosa	30	11'45%
Ética	6	2'29%
Ecumenismo	2	0'76%
Temática propiamente religiosa: TOTAL	142	54'19%

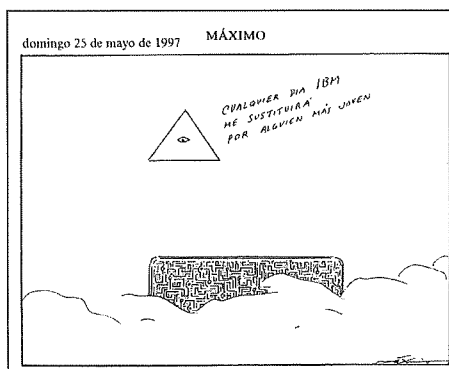
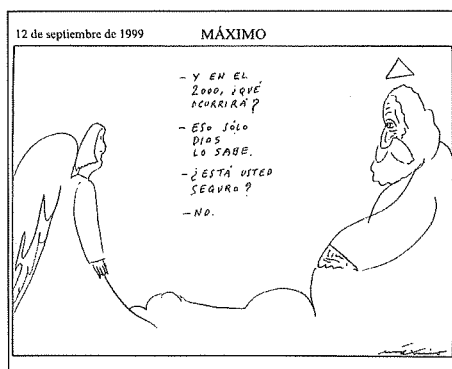
Conflictos en el mundo	18	6'87%
ETA	11	4'19%
Pacifismo	16	6'10%
Preocupaciones por la paz: TOTAL	45	17'17%

Práctica religiosa	30	11'45%
Ética	6	2'29%
Pacifismo	16	6'10%
Preocupaciones por la paz: TOTAL	45	17'17%

Problemas sociales	18	6'87%
Justicia humana	4	1'52%
Democracia	4	1'52%
Política internacional	3	1'14%
Soledad	3	1'14%
Sociedad: TOTAL	32	12'45%

Progreso	11	4'19%
Ecología y elementos de la naturaleza	8	3'05%
Futuro (Reflexiones sobre el)	6	2'29%
Proyectiva: TOTAL	25	9'54%

Civilización de la imagen	3	1'14%
Arte en general	3	1'14%
Arte contemporáneo	2	0'76%
Literatura	3	1'14%
Música sinfónica	1	0'38%
Deportes	2	0'76%
(Varios)	4	1'52%
Artes y entretenimiento: TOTAL	18	6'87%



y, en suma, la mentalidad con que dicha divinidad sea interpretada: es decir, el resto de lo que en nuestro estudio vamos hallando.

Que el autor depende de la tradición cristiana y no pretende disimularlo se advierte en el hecho de que su contingente más numeroso en este apartado sea el de «Citas expresas de la Biblia» (57 unidades, 21'75%). En estos dibujos elude cualesquiera otras motivaciones que no sean sencillamente «ilustrar» el pasaje elegido.

Las citas expresas de la Biblia pueden desglosarse en los siguientes grupos:

“Cantar de los Cantares”	31
Salmos:	10
Evangelios	8
(Otras)	8

En la rúbrica «Teología» han cabido algunas observaciones que llevan «al absurdo» una evidencia innegable:

-Yo, no es que sea teólogo. Es que soy el sujeto y el objeto mismo de la teología [recuerda Dios].

-Y aún así [arguye un ángel], hay teólogos que le dicen a usted cómo es o debería ser.

-Exacto.

La «Práctica religiosa» hubiera sin duda ocupado más la atención del autor si éste se hubiera propuesto una función crítica. Pero como se encuentra serenamente instalado al margen de tan vidriosas cuestiones —su periódico parece

considerarlas propias de una minoría social—, en nuestro estudio resulta que le corresponde solamente un 11'45%.

No obstante, alguna observación apunta algo que, si acaso no una crítica, pudiera ser un «replanteamiento» saludable:

-Mi reino no es de este mundo. Pero el del Papa, quién sabe...

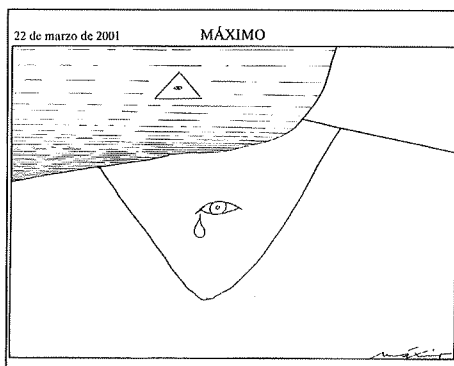
La espinosa cuestión de la «promoción» en la carrera eclesiástica es también tomada sin asomo de acritud; pero permite otra la de las escasas ocasiones cuando «Máximo» se desliza hacia lo que pudiera ser un chiste: presentando, en su frecuente diálogo de Dios con uno de sus ángeles, la normal sugerencia de éste:

-No lo digo por mí, pero hace mucho que no nombra usted ningún arcángel.

Lejos de cualquier polémica, a veces la observación —aunque objeto de una generalización subjetiva— no tiene más importancia que la de «ser atribuida» al mismo Dios:

-Por fuera hay iglesias muy bellas. Pero por dentro todas son lúgubres y macabras. Con esos crucificados, Dolorosas y santos sepulcros. Con ese aplastante ambiente de panteón.

Es preciso insistir sobre la suavidad de la crítica, cuando —pocas veces— se permite el autor deslizarse a ella. En este aspecto es contundente el contraste con uno de sus «compañeros de periódico» —que, por cierto, comenzó a colaborar en *El País* mucho más tarde—: «El Roto», también excelente profesional.



Éste incurre alguna vez en demasías que llegan hasta lo repelente: criticando la moral antiabortista, dibujó a un obispo cuyo báculo se remataba con el cuerpo de un niño.⁴ Jamás se permite «Máximo» excesos semejantes.

En los aspectos éticos, también se registran casi siempre nuevas perplejidades de ese dios bondadoso pero imprevisor: debe atender a problemas nuevos, lamentarse ante la guerra, etc.

SOCIEDAD (12'45%)

En «problemas sociales» se incluyen bastantes cuestiones diversas, tales como las desigualdades, la emigración, el dinero, etc. A propósito de éste hubiera podido tildarse de blasfemo en otro contexto presentar el símbolo de la divinidad en el centro de un resplandeciente edificio de la bolsa. No lo es, porque el autor no quiere llegar nunca demasiado lejos, pero la ocurrencia —como casi todas— obliga a pensar...

En el conjunto estudiado aparece una sola alusión a la siniestralidad en la carretera, que se clasificó en la Tabla I entre las «Limitaciones...», puesto que la divinidad asiste al accidente preguntándose si pudiera hacer algo...



TABLAS COMPARATIVAS

Habiéndose adoptado para el presente estudio un período de tiempo tan prolongado, era previsible que se experimentase a lo largo del mismo alguna evolución y que ésta fuese perceptible mediante la metodología que empleamos.

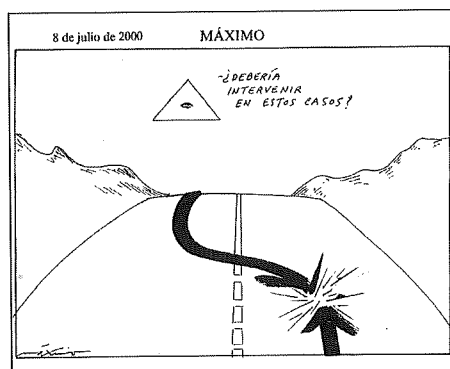
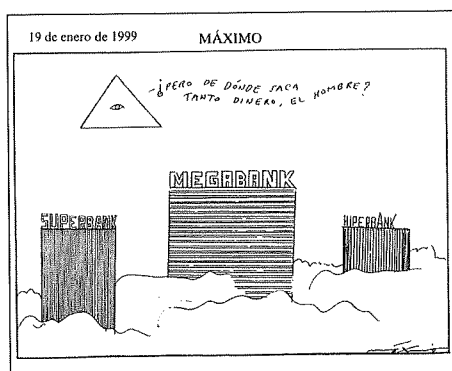
Desde el punto de vista del planteamiento —el que nos sugiere una afinidad de «Máximo» con los emblemistas—, así como el de su estilo, no hay diferencia alguna durante los más de seis años que nos ocupan. Debe haberlas, en cambio, por lo que se refiere a los contenidos.

Para determinarlo, hemos aislado una submuestra de 41 unidades, las publicadas hasta final de marzo de 1997. Dicha submuestra será cotejada a continuación con el total de 262 unidades que componen el objeto de nuestro estudio.

Tabla V
Evolución en la representación divina

	Submuestra: 41 ítems		Total: 262 ítems	
Triángulo con el ojo inscrito:	30	73'17%	123	46'94%
Anciano barbado:	6	14'63%	93	35'49%
Divinidad no visible:	2	4'87%	41	15'64%
Niño Jesús:	3	7'31%	5	1'90%

⁴ Las palabras del personaje resultan, por su parte, irreverentes en cuanto son contrahechura de una frase del evangelio: «Dejad que los fetos se acerquen a mí» (*El País*, Madrid, 7 de julio de 1998). Se trata de una de esas ocurrencias que pueden, ciertamente, herir la sensibilidad del creyente cristiano, dicho sea sin entrar aquí en la polémica moral correspondiente.



La comprobación más notable consiste en que aumenta la presencia la representación antropomórfica de la divinidad: probablemente, debido a que permite mejor una proximidad a las cuestiones que el autor desea abordar en cada caso. En efecto, el símbolo triangular —por su misma índole— permanece siempre al margen de los eventos humanos y por lo general, precisamente, «por encima de» ellos.

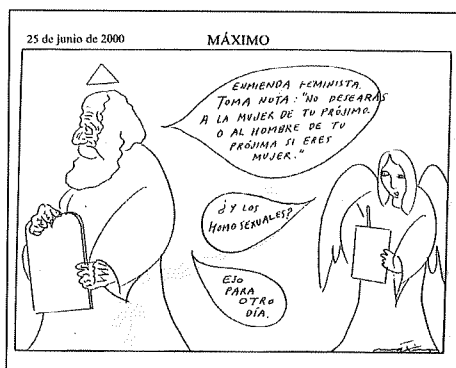
Dicho de otro modo, también «Máximo» ha experimentado la necesidad de que el ser divino —a pesar de sus propias dudas acerca del mismo, bien reflejadas en sus viñetas— «se comprometa», «se mezcle» en los asuntos de los hombres. Ésto es, una «declaración laica» de la *nostalgia de la encarnación* (por no decir, una percepción de cuán deseable se hace aquélla).

Esta interpretación puede parecer desmentida, o por lo menos neutralizada, por otro dato de esta Tabla V comparativa: a saber, el aumento tan considerable de unidades donde la divinidad queda elíptica (de 4'87% se pasa a 15'64%). No obstante, puesto que se trata siempre de ilustraciones sobre textos bíblicos, debe tenerse en cuenta que éstos precisamente *hacen presente a Dios entre los hombres*. De modo que responden «de otra manera» a la aludida nostalgia: más bien, dándola como satisfecha.

Tabla VI
Evolución temática

	Submuestra: 41 ítems		Total: 262 ítems	
Limitaciones de la divinidad	13	31'70%	80	30'53%
Reflexiones sobre fe o ética	10	24'39%	62	23'66%
Meras presentaciones visuales	0		47	17'93%
Recuerdos de la Biblia	6	14'63%	30	11'45%
Reflexiones sobre cultura y actualidad	7	17'07%	25	9'54%
Manifestaciones de poder	2	4'87%	9	3'45%
Paradojas	0		4	1'80%
Juegos con el triángulo	2	4'87%	3	1'14%
Intervenciones benévolas, mas no divinas	1	2'43%	1	0'38%
Alusiones divinas que no le implican	0		1	0'38%

Los dos primeros grupos presentan diferencias mínimas. Esta permanencia se explica por tratarse, precisamente, de las nociones que más presentes se hallan en el autor: las limitaciones de la divinidad (es decir, la dificultad para concebirle como un Absoluto, sino más bien como un ser contingente y defectuoso), así como los diversos planteamientos de fe o de ética, tan dependientes del mismo. Subrayemos que ello es así tanto en esta creación periodística como en la propia Historia de las Religiones.



Ello supone una confirmación mediante doble vía: a la primera, cuantitativa (encabezamiento de las respectivas frecuencias), se une aquí una segunda (el mantenimiento del mismo grado de atención, o sea de alusión por el autor, durante el largo plazo que se ha estudiado).

El resto de cambios es poco significativo. No era esperable hallar notables oscilaciones en materia temática. Aparece algún tema nuevo: tales son las «Mercedes representaciones visuales», bastante numerosas (17'93%), que no se habían registrado en la submuestra, así como las «Paradojas» (solamente 1'80%) o las «Alusiones divinas que no le implican» (0'38%). A la inversa, no se repiten en la continuación dos que habían aparecido en la submuestra: «Juegos con el triángulo» e «Intervenciones benévolas, mas no divinas».⁵

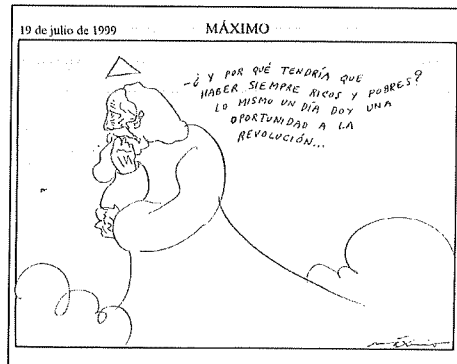


Tabla VII
Cuestiones que se abordan

	Submuestra: 41 ítems		Total: 262 ítems	
Citas expresas de la Biblia:	8	19'51%	57	21'75%
Referencias a la Biblia:	0		6	2'29%
Teología:	5	12'19%	41	15'64%
Práctica religiosa:	7	17'07%	30	11'45%
Ética:	0		6	2'29%
Ecumenismo:	0		2	0'76%
Temática propiamente religiosa:	20	48'78%	142	54'19%
Conflictos en el mundo:	4	9'75%	18	6'87%
ETA:	0		11	4'19%
Pacifismo:	3	7'31%	16	6'10%
Preocupaciones por la paz:	7	17'07%	45	17'17%
Problemas sociales:	0		18	6'87%
Justicia humana:	1	2'43%	4	1'52%
Democracia:	1	2'43%	4	1'52%
Política internacional:	1	2'43%	3	1'14%
Soledad:	1	2'43%	3	1'14%
Sociedad:	4	9'75%	32	12'45%
Progreso:	2	4'87%	11	4'19%
Ecología y elementos de la naturaleza:	0		8	3'05%
Futuro (reflexiones):	0		6	2'29%
Proyectiva:	2	4'87%	25	9'54%
Civilización de la imagen:	2	4'87%	3	1'14%
Arte en general:	0		3	1'14%
Arte contemporáneo:	1	2'43%	2	0'76%
Literatura:	1	2'43%	3	1'14%
Música sinfónica:	1	2'43%	1	0'38%
Deportes:	0		2	0'76%
(Varios):	3	7'31%	4	1'52%
Artes y entretenimiento:	8	19'51%	18	6'87%

⁵ Hay solamente una unidad, pero corresponde precisamente a lo que ha sido uno de los rasgos definitorios del humor de José Luis Martín en su larga serie sobre «el dios» (Revilla 1993). Consideramos también significativo que Máximo no persista en esta línea, puesto que no se propone una finalidad humorística.

Esta Tabla VII comparativa no podía sino confirmar la anterior, VI, con las particularizaciones que habían motivado, por su parte, la Tabla IV. Sólo en una primera consideración puede sorprender que en la submuestra no aparezca el tema de ETA: sin embargo, los porcentajes del apartado correspondiente, «Preocupaciones por la paz», son prácticamente idénticos: 17'07 y 17'17, respectivamente.

La «Temática propiamente religiosa» se confirma como predominante con un apreciable ascenso: desde 48'78% en la submuestra a 54'19% en la totalidad.

También es relevante el ascenso en materia de «Proyectiva»: desde 4'87% a 9'54%. Más moderado, en «Sociedad»: desde 9'75% a 12'45%.

En cambio, parece una cuestión menor en la evolución que el apartado «Artes y entretenimiento» experimente una bajada notable en el resultado global: 6'87%, cuando en la submuestra había sido 19'51%. Por la índole de estos contenidos, las tablas coinciden en sugerir que los aquí recogidos más bien son temas ocasionales —no diremos de «relleno»— en las inquietudes de «Máximo», tan bien definidas por lo demás en aquéllas.

LA «TEOLOGÍA» DE «MÁXIMO»

Conferimos a las comillas todo su sentido condicional y aproximativo. La «teología» que «Máximo» expone no es, por supuesto, la teología católica ortodoxa que aceptaron las generaciones precedentes. Ya hemos señalado que su mayor discrepancia —constante— respecto de aquélla es la concepción de una divinidad contingente, que continuamente vacila, se interroga o incluso falla.

Pero no siempre discrepa: sendos motivos obvios de acuerdo, si no de lisa aceptación, son las series sobre temas bíblicos, que desarrolla con pulcritud y seriedad.



Hay más. Aunque la iconografía del triángulo (en particular, cuando está en lo alto: 58'39%) simboliza superioridad ontológica y alejamiento, hemos hallado suficientes ejemplos donde aquél aparece implicado en los asuntos humanos (manifestaciones contra ETA) o bien expresando preocupación por ellos (conflictos étnicos, desigualdad entre los hombres). Debiéndose sumar la mayoría de las unidades donde aparece la antropomorfización de la divinidad: analogía, más aún que acercamiento.

Esta aparente dicotomía concuerda con la teología en cuanto ésta concibe a Dios trascendente, *pero al mismo tiempo* —efectivamente— implicado en la existencia de los hombres (de quienes de ningún modo se desentiende, antes bien, les acompaña y les asiste y con quienes, en cierto modo, convive). Así se llegó a concretar una teología de la encarnación. Ello no se produjo sin haber atravesado durante los primeros siglos cristianos muy duras crisis intelectuales, dado que algunos inclinaban más su atención o su sentimiento a favor de los aspectos trascendentes, minimizando los humanos, mientras que otros hacían lo propio con los humanos, descuidando el componente divino (Daniélou vol. I, 137 y ss.). He aquí por donde, un hombre de nuestro tiempo se erige en testigo —todavía— de aquellas dudas tan legítimas, oscilando entre ambos polos. Con lo cual demuestra que la cuestión no está cerra-

da, al cabo de tantos siglos, sino que percute todavía a algunas mentes sensibles.

Por encima de todo, queda en pie la legitimidad de que alguien —«Máximo», en el presente caso— se plantee aquellas cuestiones. Aunque sea de un modo ligero, amable, asequible. No frívolo, atención.

Continuarán siendo planteadas mientras haya hombres inquietos para hacerlo. Aunque sean insolubles: de ahí la dignidad de la actitud agnóstica. En efecto, se trata de indagar sobre un ser que, eventualmente, queda en absoluto al margen de nuestros criterios e incluso nuestra capacidad intelectual. *«Porque no son mis pensamientos vuestros pensamientos, ni mis caminos son vuestros caminos, dice Yahvé. Cuanto son los cielos más altos que la tierra, tanto están mis caminos por encima de los vuestros y por encima de los vuestros mis pensamientos»* (Isaías, 55, 8-9).

EL ESTILO Y EL TALANTE

El trabajo de «Máximo», tan constante a lo largo de muchos años, tan coherente y al mismo tiempo tan creativo —puesto que las reiteraciones son escasas y cuando se producen, muchas de ellas, deliberadas en cuanto el problema persiste—, merece un respeto, sea cual fuere la opinión que merezcan todas y cada una de sus colaboraciones. No sólo la índole de su género —dibujado—, sino su estilo y su talante para afrontar los más diversos temas «desdramatizan» sistemáticamente cualesquiera de ellos. Pero «Máximo» no los soslaya. Es la suya una mirada tranquila, serenante, pero de ningún modo disimuladora ni olvidadiza. Su sentido de la justicia, de la paz y del bien resultan ser del todo evangélicos, aunque su Dios muchas veces no lo parezca!

En cuanto a nuestro objetivo particular, aquí y ahora, si acaso el género em-

blemático ofrece alguna continuidad en «Máximo», está claro que hoy no puede ser ya neta ni secamente didáctico —nadie acepta lecciones (aunque muchos las necesitamos)—, sino testimonial. Nada menos.

Las viñetas de «Máximo» constituyen un serio testimonio de cómo se percibe se desea, se cree y se descrea hoy la divinidad.

APÉNDICE

EL TESTIMONIO DEL AUTOR

Los resultados anteriores deben quedar así, amén de las conclusiones que de los mismos se hayan derivado. Pero cuando se trata de un autor vivo suele ofrecer un interés adicional obtener su testimonio, especialmente por lo que se refiere a sus intenciones y actitudes.

Metodológicamente, es imperativo que dicho testimonio no se interfiera con el proceso de análisis de contenido.⁶ A lo sumo, vendrá a añadirse a éste, como una aportación más, aunque tan significativa. No definitiva: por razones obvias, el autor es el opinante menos imparcial sobre su trabajo. Así pues, no pretendemos atribuir demasiada importancia al hecho de que «Máximo» confirme en algunos puntos las conclusiones antes consignadas. Sí puede revestirla, en cambio, presentar el «todo» que abarca tanto el análisis objetivo como las pinceladas subjetivas que se le sumen.

«Máximo», el autor de la obra estudiada (Máximo San Juan Arranz), ha respondido como sigue a unos pocos aspectos concretos:

—¿Es cierta esta afirmación: «Probablemente, la ideación gráfica precede y determina el restante contenido»?

—En los dibujos sin palabras, sí. En los que llevan texto, es eso que quiero decir lo que (como tal bloque formal que incluir) condiciona la ideación gráfica del todo: texto y di-

⁶ En el caso presente, sólo establecimos contacto con «Máximo» cuando hubimos dado por definitivamente concluido el trabajo, tal como queda desarrollado hasta el final del apartado anterior. Entonces le planteamos algunas cuestiones concretas que se apuntan en el mismo. Dado que sus respuestas, muy inteligentes, contribuyen a que dicho trabajo resulte más completo, parece conveniente incluirlas en el presente Apéndice.

bujo no sólo se complementan, sino que el «bloque» textual es dibujo, a efectos de equilibrio compositivo, ritmos, etc., y el dibujo propiamente dicho tiene una lectura ideológica, teórica, lingüística...

—¿Vale escribir lo siguiente sobre su actitud: «Quizá 'Máximo' se asombra un poco cuando alguien le diga que le han 'alineado' en la posteridad de semejante compañía [la de los emblemistas clásicos]?».

—El autor de algo siempre se asombra de lo que los demás ven en su obra y también se asombra de lo que, asombrosamente, no ven. La «alineación» con tan notables emblemistas no la habría imaginado jamás. ¿Está usted seguro?, pregunto, con asombrada cautela y el debido respeto.

—¿Vale esta relativa perplejidad acerca del género que cultiva?: una duda sobre su condición de humorista. «Porque vamos a hallar en «Máximo» más bien un pensador o, si no se quiere tanto énfasis, un asiduo meditador sobre la realidad que nos rodea».

—La palabra «humorista» creo que la deben colocar los demás, según lo que entiendan por tal cosa, que no está demasiado clara. Si un humorista es un chistoso, no soy humorista; si un humorista es alguien que, con no más ironía que la necesaria, avanza o propone hipótesis que están más allá o más acá de lo establecido y convencional, entonces quizá sí. En fin, tendríamos que ponernos de acuerdo con lo que entendemos por humor y sobre si hay uno o varios (o innumerables) tipos de humor y eso nos llevaría un trimestre. En cualquier caso, el humor que a mí me interesa (ojo, me «interesa», no el que me hace reír, que quizá no sean el mismo) es el de Cervantes, Lawrence Sterne, Beckett, Ionesco, Swift, Goya, Steinberg, Grosz, y así. Por otra parte, la reflexión e incluso lo que usted llama meditación no están o no deberían estar reñidas con el humor. Recuerdo ahora un pensamiento de Pascal: «Burlarse de la filosofía es filosofía».

—¿Desea hacerme alguna manifestación sobre su actitud religiosa?

—Evidentemente, como usted me recuerda, las «cifras cantan» ese interés religioso que yo no adelantaría nada con negar. Tiene usted razón en que ese interés se mantiene «sosegadamente» al margen de posiciones eclesiales: en realidad, Iglesia y religión pueden llevar vidas bastante independientes; por lo menos, la religión. Mi actitud (o «sentir») religiosa / religioso podría ser abismal y metafísico e inútil en mi relación privada con ese aspecto de problema. Pero mis dibujos sobre la Divinidad (empleo esta palabra de puntillas) sólo son o podrían ser «como teológicos» en algunas ocasiones. En realidad, el Dios que yo

empleo, cuando es triángulo sobre todo, tiene más que ver con un Dios cultural (que evidente e históricamente existe) que con Dios propiamente dicho, que yo, como es natural —para mí—, no sé si existe o no. Empleo ese Dios para mostrar la suma perplejidad (más allá de la que yo podría expresar) sobre cosas que pasan en el mundo. Digamos que en esos dibujos «Dios» se asombra de lo que ha creado: hombres, lo que hacen los hombres, y hasta llega a pensar si la creación no tendrá errores, fallos que pondrían irónicamente en autoduda suma la perfección infinita, la infalibilidad indiscutible que atribuimos a Dios. Ultimamente me he inventado un ángel-secretario («No es bueno que Dios esté solo») que todavía no sé muy bien (ni muy mal) qué significa.

No debe haber comentarios. Solamente —quien lo desee— un cotejo de estas declaraciones con los resultados anteriormente recogidos.

BIBLIOGRAFÍA.

- Bagaría, 1882-1940. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983
- Covarrubias Orozco Sebastián de. *Emblemas Morales*, Madrid: Luis Sánchez, 1610.
- Daniélou Jean. «Desde los orígenes al Concilio de Nicea», en *Nueva Historia de la Iglesia*, I, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1964.
- France Anatole (1939). *Thaïs*, Paris: Calmann-Lévy Éditeurs..
- France Anatole (1994). *La isla de los pingüinos*, Barcelona: Edicomunicación S.A.
- Neruda Pablo. «Inundaciones», en *Canto General*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.
- Paultre, Roger. *Les images du livre. Emblèmes et devises*, Paris: Hermann, Editeurs des Sciences et des Arts, 1991.
- Revilla Federico (1980). *Simbología, arte y sociedad*. Barcelona: Bruño-Edebé.
- Revilla Federico (1993). «Una consecuencia cómica de la iconografía tradicional: 'El dios' que hace reír». Madrid: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, Núm. 12. (Fundación Universitaria Española).
- Rodríguez de la Flor Fernando: *Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

«ALCIATO FLOTANTE». SIMBÓLICA
DE ESTADO EN UNA GALERA ESPAÑOLA
DEL SIGLO XVII

Fernando Rodríguez de la Flor
Jacobó Sanz Hermida
Universidad de Salamanca

«Alciato flotante...», la metáfora, naturalmente, no es nuestra, aunque la emplearemos para definir la construcción y las características de una «galera de aparato» —es decir: de un navío falso, perteneciente a una flota ilusoria o de «agua dulce»—, concebida para los espectáculos de corte en Madrid en tiempos de Felipe IV, y en un espacio peculiar que, como el del Gran Estanque del Retiro, se había preparado desde 1639 como escenario de juegos navales con la construcción del canal llamado Río Grande.¹ «Alciato flotante», tal definición de extraña naturaleza pertenece a la observación que el cronista Mal Lara hace sobre la nave capitana de don Juan de Austria «en la más alta ocasión que vieron lo siglos».² La implementación simbólica del navío en aquella ocasión hacía de él una suerte de «empresa» viajera que porta sobre sí y hace explícitos en alta mar el plano de valores que mueve al Imperio (y a quienes eran en-

tonces sus capitanes destacados), y que de este modo se hacen expresivos, incluso allí donde la naturaleza del mar habría de borrar o atenuar todo rastro o intención de significación humana, y donde la estricta utilidad de los instrumentos y objetos de navegación debiera hacer superflua toda otra determinación

Escapando a los habituales contextos librescos en donde había visto la luz, la emblemática cruzada con la heráldica nobiliaria y guerrera prosigue así anexionando superficies de inscripción en los más distintos universos materiales, de los cuales preferentemente las armas —y las naves lo son en alto grado— deben mostrar, al tiempo que su capacidad de destrucción, una paralela intención de persuasión legitimadora. O, en una lectura menos ingenua del humanismo imperialista español, necesitado siempre de legitimarse a toda costa, los emblemas debían dar cobertura, con sus apelaciones sentenciosas, a una moral ejempla-

¹ Noticias de estas naumaquias, convertidas a veces en auténticas contiendas, representadas en El Buen Retiro, recoge en abundancia Aracil: 223 y nota 107. Recordemos que este tipo de espectáculo tuvo una extraordinaria vigencia en el mundo clásico, a veces con un derroche de medios impresionante como aquel combate naval descrito en las *Res gestae Divi Augusti* (23): «Di al pueblo un espectáculo de combate naval allende el Tíber en el lugar en que ahora está el bosque de los Césares, excavado el suelo 1800 pies en longitud, 1200 en anchura —el pie 29,6 cm—. En el que combatieron entre sí treinta naves rostradas, trirremes o birremes y muchas más pequeñas. En estas escuadras lucharon aproximadamente tres mil hombres, aparte los remeros».

² *Descripción de la Galera del Serenísimo Don Juan de Austria*. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1876. Mal Lara observa que la galera iba sobrecargada de figuras alegóricas: Marte, Neptuno, Mercurio, Palas, Ulises, El Carro del Tiempo, la Ocasión, la historia de Jasón y la nave de Argos; todas ellas sirven como «libro de memoria que a todas horas abierto amonesta al Sr. Don Juan» (p. 18). El manuscrito de esta Descripción de Mal Lara, custodiado en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, ha sido abordado recientemente por Carande Herretero 1990a y 1990b.

rista, a los contradictorios ejercicios de la violencia y la dominación.³

Las naves, ciertamente, entre una extensa nómina de artefactos, de *instrumenta*, tienen un largo recorrido en una literatura simbólica, que ha exprimido desde antiguo las amplias conexiones metafóricas que es posible establecer desde el mismo hecho simbólico de ofrecer un suelo firme en medio de la mayor inestabilidad que pueda ser experimentada, haciendo en este caso del juego estabilidad/inestabilidad el esquema primario de agregación simbólica de donde surge todo el campo principal de metáforas alusivas a una peripecia personal o de las colectividades

Es, precisamente, en el contexto de una emblemática empeñada en «moralizar» la gestión de su imperio, donde la figura de las naves se prodiga, pues su materialidad se ofrece como un principal nudo semántico de tropos que describen el universo de las conductas. La nave incendiada en el medio del mar puede, por ejemplo, con Villava –*Empresas espirituales*– representar la tribulación cristiana, que ni el mismo Cielo puede aliviar (*nec si super irruat aether*). La singladura del barco refleja la aventura de lo incierto y los beneficios de las aspiraciones, por encima de un acomodaticio «quedarse en puerto» (Borja: *Certa pro incertis*). Las resoluciones firmes que se adoptan en la vida se pueden considerar de carácter homólogo por su parte, a las operaciones de sondear el calado y de echar el ancla que se realizan en el barco amenazado (Mendo: *Firmis harendum*). Cuando las rémoras retienen y obstaculizan el paso de los navíos sin calado, entonces éstos se proyectan como las más propia imagen de aquellos que sólo de manera superficial y ligera caminan por la senda de la virtud (Daza Pinciano: *In facile a virtute desciscetes*). El

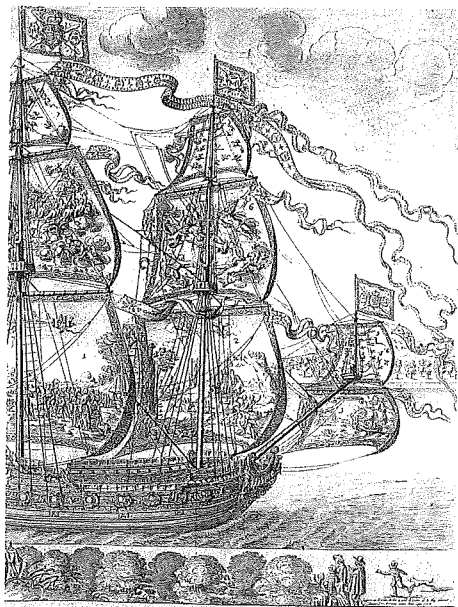


Figura 1

propio mar que navegan los barcos se sustenta con el desinteresado aporte de los ríos, y así conviene que sea la generosidad del que no pide cuenta alguna (Zárraga: *Accessionem fluminum maria non sentiunt*). Pero, sobre todo, en razón de su indefensión misma, las naves sacudidas por el viento esperan, como lo hacen los hombres, el favor de los puertos próximos y de las ayudas amicales (Daza Pinciano: *Spes proxima*). La actitud prudente y el control de la ambición termina por asemejar a los hombres, a pilotos de nave, los cuales pasan sensatamente los inviernos borrascosos en sus puertos de atraque (Borja: *Dum desaevit hiems*). El fin de la vida se debe pasar en puerto recogido, como hacen los barcos que han rendido su viaje y han cumplido su misión en las aguas (Borja: *Fortiter occupa portum*). A menudo, sin embargo, igual que ciertos barcos se incendian y destruyen, precisamente en las radas de acogida, así «es mucho mayor el pesar, y dolor, que se siente, si luego, después de

³ Pues, como figura Saavedra con la imagen de unos buques que sujetan la esfera del mundo, «es la navegación la que sustenta la tierra con el comercio y la que afirma sus dominios con las armas» (Empresa 68: *His polis, de su Idea de un Príncipe político-cristiano en cien empresas*).

alcançado [algo], se pierde...» (Borja: *In portu pereō*). Finalmente, las vidas piadosas también pueden perderse en el último momento, de la misma manera que hasta en el puerto mismo los vientos fuertes pueden echar a pique una nave que se siente segura (Covarrubias Horozco: *Fortuna in porto*). A los justos como a las naves, no les dura eternamente la tormenta sobre sus cabezas (Borja: *Non in aeternum*). Las naves ancladas son como los hombres que no sienten soplar sobre sus cabezas el viento de Dios y, por el contrario, «se aferran en las cosas del mundo» (Lorea: *Ad coelum vel ad terram*).⁴

Entre todas las posibilidades de la metaforología marina, es decir, entre aquellas direcciones de sentido en que cuajan las imágenes de la nave como metáfora superior del alma o de, incluso, grandes instituciones como la Iglesia,⁵ o aquellas otras, de más antigua proveniencia, con que a su través se efigia la muerte;⁶ la locura («Un barco no podría llevar a todos lo que ahora están en el número de los necios», sentenciaba Sebastián Brant en su *Nave de los necios*); el pecado (la pequeña nave de pecadores en camino del puerto del Desengaño, en el frontispicio de la *Pícara Justina*); la Fortuna (la chalupa de *El Criticón*, que arriba a la isla de la Fama); o la vida misma, en todos sus avatares y peligros, sobresale por su interés específico —y es la que de ahora en adelante nos va ocu-

par— la que vincula las figuraciones de las naves con el mismo Estado y con los rumbos de la política, según observaba, siguiendo una larga tradición clásica, Diego López en su comentario a Alciato que, «es costumbre muy usada comparar la república a navíos» (López 1655:217-218).⁷

Se podría retroceder muy atrás hasta el derecho romano para encontrar allí las primeras alusiones a la «nave del Estado» y al papel jurídico-simbólico que juegan algunos destacados materiales marinos como el «rostrum» o mascarón, éste verdadera metonimia del poder marítimo, pero, en un sentido mucho más moderno, esta vinculación procede, y es particularmente desarrollada por los primeros imperios transoceánicos, en el momento en que los mismos necesitan dotar jurídicamente a las naves de su comercio y del ejercicio de la guerra de una legislación, donde las tales sean consideradas como virtuales prolongaciones, con todos sus derechos y deberes, de la propia tierra patria.

En un sentido nada metafórico, un barco de bandera es una representación miniaturizada del propio estado que tiene su titularidad, y en este sentido ya podemos empezar a entender como su propia configuración material ofrece una ideal superficie de inscripción de los valores simbólicos de que se hace garante tal Estado,⁸ cosa que habremos de ver en la mencionada galera simbóli-

⁴ Este breve recorrido, en modo alguno exhaustivo, por la emblemática española del Siglo de Oro ha sido posible naturalmente con la ayuda valiosa del repertorio de A. Bernat Vistarini y J. Cull.

⁵ Ésta, en realidad, termina también «colonizando» el espacio marino, llenándolo de una intencionalidad religiosa que se evidencia, por ejemplo, en el hecho de que, como ha escrito Stradling, «la lectura de las listas de la armada española parece más el recitado de una letanía mariana que otra cosa» (230), pero también la asignación de un jesuita en cada uno de los navíos de guerra del Estado. Véase el capítulo de Stradling «El barco. Iglesia y alcázar flotante» (218-231).

⁶ En la forma de una nave finalmente recogida en puerto, como hace el autor del libro de *Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, a la Majestad Católica de la Emperatriz doña María de Austria*, en el jero-glífico *Iam est in tuto*.

⁷ Excede a nuestro propósito hacer un recorrido por la amplia literatura clásica en la que se alegoriza la nave como símbolo del estado. Recordar, tan sólo la manida oda horaciana *O navis, referent in mare te novi* (I, 14), inspirada en Alceo, en donde el estado, tras ser comparado con una nave azotada por las tormentas, es invitado a recogerse al cobijo del seguro y estable puerto. El poema, reinterpretado por Quintiliano (VIII, vi, 44), tuvo una enorme difusión en la literatura áurea, con traducciones de fray Luis de León, Almeida, Sánchez o Espinosa entre otros.

ca o emblemática que en los astilleros flamencos se construyera para servir de diversión (y, digamos, que no menos también de ejemplo) en la Corte madrileña, en una fecha que no podemos precisar pero que oscila entre 1659/1664, durante el mandato del marqués de Caracena, don Luis Benavides de Canillo y Toledo, gobernador general de los Países Bajos, y de cuya descripción y emblemas nos ocupamos en este trabajo

Esta representatividad, metafórica y real a un tiempo, que se le concede a las naves del Estado, es teorizada exhaustivamente por juristas del derecho internacional como Bodino (Gordon), y de sus tratados pasa a formar parte, como una metáfora acrisolada en una tradición, de diversos contextos discursivos, éstos relacionados siempre con la política de estado.

Así podemos ver como el pintor italiano Bernardino Barbatelli realiza para las exequias florentinas de Margarita de Austria en 1612 un lienzo cargado de hondo valor simbólico, dado que se exalta en él la firmeza de ánimo de la reina de España en ocasión de una tormenta marina (también ella misma densamente simbólica) en la entrada del puerto de Barcelona.⁹ En unas aguas conturbadas y revueltas (que designa el

Mediterráneo de aquellos días), donde tantos navíos se desbaratan y zozobran bajo la mirada de antiguas deidades acuáticas, la reina de España aparece anclada y firmemente serena en el castillo de popa del galeón, donde, de un modo nada metafórico, podríamos decir que se juegan los destinos de España. Sobre esta situación, que se presta a lectura simbólica,¹⁰ ya había escrito el mismo Saavedra Fajardo que, «no menor cuidado ha de poner el príncipe en gobernar la nave de su Estado por el golfo impetuoso del gobierno, reconociendo bien los temporales, para valerse dellos con prudencia y valor. Piloto es a quien está fiada la vida de todos. Y ningún bajel más peligroso que la Corona, expuesta a los vientos de la ambición, a los escollos de los enemigos y a las borrascas del pueblo. Toda la ciencia política consiste en saber conocer los temporales y valerse dellos».¹¹

Las «galeras reales» concitan desde ese entonces toda una densidad semántica como precisas metáforas del gobierno, cosa que vemos también explícita en otro extraordinario testimonio pictórico de otro pintor italiano, Giovan Battista Paggi, que representa, a la altura de 1598, cuando se han llevado a cabo las grandes batallas marinas del Imperio español, a un Duque de Alba meditando

⁸ Resulta bastante ilustrativo al caso recordar las entradas de los Felipes a Lisboa. Cuando Felipe II llega en 1581 a la capital lusa, lo hace a través del Tajo en galera con un enorme aparato festivo, según relatan por extenso algunas relaciones como la de Guerreiro; o la versión rimada del licenciado André Falcão de Resende. Posteriormente, en 1619, su hijo Felipe III, imitará a su padre y arribará a Lisboa sobre la Real junto a otras 12 galeras, «cuya grandeza, traça i adorno no se ha visto en otra que aia surcado la mar», según habría de indicar el cronista mayor Ioan Baptista Lavana en su espectacular *Viage de la Cathólica Magestad del Rei D. Filipe III...*, fol. 8r.

⁹ El lienzo se encuentra en Florencia en los Depósitos de las Galerías en el inventario 1890, n° 7797, y ha sido reproducido en el catálogo *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria* (266-267).

¹⁰ En esta misma línea (¿imitación?), y también con una evidente lectura religiosa, habría que situar el azaroso viaje que soportó la princesa María de Portugal, hija del Infante don Duarte, cuando embarcó el 14 de septiembre de 1565 hacia Bruselas para desposarse con el príncipe de Parma, Alejandro Farnesio. De camino hacia Inglaterra la armada sufre varias tormentas; una de ellas atacó bruscamente a uno de los barcos obligándole a chocar con la galera en la que iba la princesa. La valentía y el fervor religioso de doña María, posibilitan el salvamento de los náufragos aun a costa de su propia vida, según relatará con todo detalle, entre otros, Famiano de Estrada (146 y ss.). Giovanni Guerra dedicará un dibujo a tan notable historia (*Alex. Farn. uxor desponsata Maria naufragantibus navigiis supplex pro salute periclitantium obsecra de Omnipotentis D.O.M. miseratione confidens.*) de su importante colección *Alexandri Farnesii Ducis Parm et Plac. Equitis Lin. at (lineabat)*, MDCVIII. Véase el artículo de Sanz Hermida (1999).

¹¹ Saavedra Fajardo, *In contraria ducet*, empresa 36 de su *Idea de un Príncipe...*

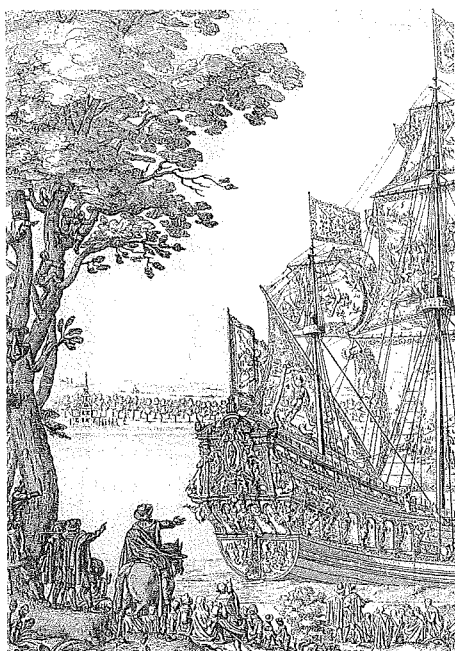


Figura 2

do, situado justamente a la sombra del historiado, y hasta diríamos que «emblemático», mascarón de proa de la nave real que ha llevado a Felipe II a su trascendental viaje a Génova en 1548.¹²

La decoración y expresividad simbólica de estas galeras o navíos reales que sirven a los aparatos efímeros, cuanto también cumplen su misión vertebradora en el centro de las batallas, sirviendo de visualización del sentido propio de una patria y de una empresa, no hacen sino crecer y complejizarse en el tiempo de los Austrias, a medida, diríamos, que progresivamente se va estableciendo el lazo de dependencia moderna que un imperio transoceánico y multinacional tiene de su Armada.

El papel simbólico de ésta no es nada despreciable en la época, y estamos ten-

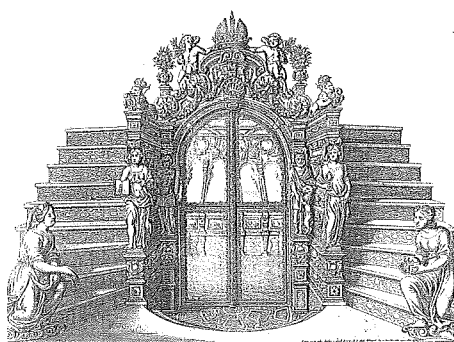


Figura 3

tados de decir que, en todo caso, es equiparable al de su propio valor instrumental y práctico. Documentalmente sabemos que su propia presencia (acaso sólo puramente testimonial) sirve de lenitivo a las situaciones desesperadas de las plazas fuertes e incluso de los lugares de España, que, como la costa Norte o el Levante, están sometidos a las presiones corsarias y a los desembarcos de flotas internacionales. El barco lentamente se ha ido transformando, de ser una primitiva cuanto poderosa arma en operar en el espacio del imaginario nacional, convirtiéndose en un *símbolo* que ha de tener una fuerte demanda de presencia.¹³

En este propio sentido, no es extraño pues que los aspectos decorativos de al menos las naves más representativas de las armadas se incrementaran con el tiempo, alcanzando niveles muy altos de sofisticación, que ocasionalmente pueden terminar convirtiendo un objeto de pura contingencia en una auténtica *obra de arte*.¹⁴ Cosa que por cierto es exactamente lo que ocurre con nuestro «galeón de aparato», que, convertido casi en un *bibelot* y en una pieza del ajuar doméstico de Felipe IV,¹⁵ es incluso proyectado y construido para *no* navegar en

¹² La obra es un temple sobre lienzo custodiada en el inventario 1890, n° 7846 de los Depósitos de las Galeras de Florencia. De nuevo ha sido reproducida en el mencionado catálogo *Glorias efímeras* (170-171).

¹³ Para una cartografía de estos espacios del imaginario colectivo, véase ahora Durand (2000).

¹⁴ Un viejo texto, el de Fernández Duro, analiza el espacio del arte naval.

¹⁵ No hay exageración en ello, las chalupas y los botes disfrazados de barcos de guerra fueron siempre un regalo para los príncipes infantes, con el objeto de instruirles en los servicios del mar y en la vigilancia del poder marítimo del Imperio. No hay monografías sobre ello, pero una exhaustivo registro de los libros de educación de príncipes y nobles nos ayudaría a encontrar los datos.

el mar, afirmándose así, a través de esta operación, que está muy relacionada con la *política de la reputación* y del espectáculo, un cierto desprecio de las connotaciones materiales de los gastos, y una querencia extraordinaria (y más sorprendente si consideramos la situación de las finanzas del estado español de entonces) por el *gasto de representación*.¹⁶

Es paradigmático de esta intencionalidad simbólica proyectada sobre las naves, el que los cronistas destaquen ya el modo en que la primera galera real de los Austrias, aquella en que desembarca en España Carlos de Gante, sea una galera más implementada de imágenes que de cañones o gavias. En efecto, el emperador pudo rezar ante las velas mayores que representaban una Crucifixión, y hacer incluso sus estaciones penitenciales peregrinando por el navío entre representaciones de la Santísima Trinidad distribuidas entre la vela de gavia y el trinquete, mientras podía también ver en el velacho una imagen del Señor Santiago y un Cristobalón gigante en la cebadera mojaba de verdad su báculo en las aguas del mar.¹⁷

Con el tiempo y la boga de la moda heráldico-emblemática, los barcos de representación estatal se convierten progresivamente en *textos visuales*, donde cuajan los proyectos y las referencias mitopoéticas de las empresas imperiales, constituyendo sus soportes móviles. Como sucede, por cierto, en las representaciones que de la Galera Real, dirigida por Andrea Doria en la toma de Túnez, se hallan en los frescos del mirador de la Alhambra. Esta galera es en propiedad una fachada, un programa

iconográfico del renacimiento hispano, y como tal sus «letras» y cifras han cubierto la entera superficie de la «máquina», al objeto de convertirla en una mera superficie de inscripción, dejando veladas en un lugar secundario sus características funcionales como navío de guerra. Los pavese de la nave ofrecen su espacio a los esmaltes y figuras de la heráldica; los gallardetes señalan los puestos de los remeros; las armas y los mote se encuentran distribuidos por todas las flámulas, tordanos y pinelos de la nave y en las velas mismas se despliegan –a despecho de todas las virtudes del *camouflage* bélico– los colores rojo y gualda de la nación española.

Las «galeras de aparato» brillan sobre todo en los acontecimientos conmemorativos y en las grandes paradas militares, y son articuladas dentro de un contexto donde funcionan sobre todo su espectacularidad expresiva. Como así consta de la Galera Real que Felipe III utilizara en 1619 para su viaje a Portugal y su entrada en Lisboa, capital marítima de la totalidad imperial hispana.¹⁸ La representatividad que debía alcanzar el estado en sus territorios sometidos, fuerza la construcción de estas naves, concebidas, más para el asombro y la sujeción de súbditos admirados por este ejercicio de poder, que para los trabajos fatigosos y deslucidos del comercio, del transporte o, mucho menos, de la misma guerra.¹⁹

La galera del Duque de Osuna en sus virreinos de Sicilia y Nápoles, tiene mucho también de esa naturaleza «decorativa» a la que se le encomienda la representación estatal. Tallada por escultores y recubierta de planchas de

¹⁶ Sobre estos problemas de la economía simbólica, véase Rodríguez de la Flor (2002). Hay otra cuestión por la que el proyecto de decoración y construcción del barco que estudiamos resulta interesante, pues según el historiador marítimo, Stradling, «Llama la atención que no existan representaciones pictóricas de la fragata flamenca del período clásico; este autor no ha podido descubrir ni una sola evidencia de sus características decorativas o alguna descripción de sus banderas u otros signos, por esta y otras razones, los emblemas de la armada, al menos en lo que atañe al equipamiento permanecen inexplorados» (229).

¹⁷ La narración de las pinturas de la flota que se puede encontrar en Vital (recogida por Fernández Almagro:32-47).

¹⁸ Véase *supra*.

¹⁹ Puede verse al respecto el tratado coetáneo a la construcción de nuestro objeto, el de T. Cano.

metales preciosos, cincelados por orífices italianos, se muestra como un objeto enteramente diseñado para cumplir obvias funciones simbólicas de ostentación de poder y *maiestas*.

En esta deriva y rumbos sorprendentes que toman alguno de los navíos de que componen la *Armada de España*, e intensificando los valores de representación y símbolo, hay que destacar la introducción en tiempos de Felipe IV de un novísimo tipo de navío, que escapando también a las determinaciones de la Junta de Armadas, y no pudiendo integrarse en el programa de la «flota de altura», se constituye en el antecedente directo del ejemplo que examinamos, creando así un género de barco sorprendente, pues está de modo expreso consagrado en exclusividad al universo cerrado de los espectáculos cortesanos, para los que resucita las olvidadas *performances* clásicas de las *naumaquias*.²⁰ La «flota de aparato» para estas naumaquias en el Gran estanque madrileño, se constituyó cuando en 1639 el Duque de Medina de las Torres envió doce góndolas desde Nápoles, trabajadas en plata, oro, bronce y cristal.²¹

Antes, en 1638, llegó al estanque madrileño una galera en miniatura, pero dotada incluso de cañones de salvas, el «Santo Rey D. Fernando», que tenía como peculiaridad la de llevar escenas emblemáticas pintadas por Francisco de Zurbarán.²²

Esta línea de navíos de espectáculo, seguramente, culmina con la embarcación empleada por Felipe IV para la entrega de su hija, la infanta Doña María teresa al rey de Francia. Nave cortesana y galante, sirve a una mitología amorosa con su mascarón

de proa en forma de Cupido y la cámara pintada con diferentes fábulas.²³

Los moralistas del período no dejarán, por su parte, de percibir en la ostentación que se hace en los barcos unos claros matices negativos, relacionados con el orgullo y la vanidad, lo cual por lo demás constituye la extensión de un viejo motivo clásico. O, incluso, como denunciara fray Juan de los Ángeles, todo este despliegue encubre la evidente relación que existe entre la navegación, la gran empresa de armada, y el capitalismo extractivo de riquezas en los mundos dominados, desvelándose así la naturaleza geopolítica del tal «arma»:

Parte una armada muy gruessa, pintadas las popas y las gavias, las velas nuevas, los pharoles dorados, los estandartes tendidos, sus galeones de guarda, tanto grumete, tanto marinero, tanto soldado, tanto mercader, tocan trompetas y chirimías. ¿Dónde va esta ciudad de madera, estas casas apartadas unas de otras, esta isla errática, inconstante, tanta gente como va en ella, tan contenta, dos dedos apartada de la muerte, despreciando la furia del mar y de los vientos? ¿Qué pretenden? Riquezas (fol. 57).

Hasta aquí el contexto simbólico que ampara y explica en necesidades de la política de reputación el proyecto y descripción de un «barco de aparato» construido para Felipe IV en un puerto no precisado de Flandes,²⁴ pero en el contexto material de tal proyecto, debemos destacar su carácter terminal y melancólicamente agónico, pues tal construcción se sitúa al final de la larga historia de la Armada y Almirantazgo del Septentrión,²⁵ y en un momento en que el estado ya no puede contar ni con los puertos ni con las manufacturas navales que

²⁰ Sobre estas naumaquias cortesanas españolas, véase Shergold-Varey.

²¹ La constitución de esta escuadra teatral es recogida por Pellicer y Tovar:36.

²² Sobre esta particularidad, véanse Gestoso y Sentenach.

²³ Esta gabarra es descrita por Castillo.

²⁴ Hay que señalar la pérdida de los registros de los astilleros flamencos entre 1600 y 1650, con lo cual resulta imposible saber si el barco cuyo proyecto estudiamos fue finalmente construido o no.

²⁵ Según Stradling (35), el momento en que comienza la construcción de naves para la flota española en los puertos flamencos es 1600.

de Dunquerque a Hague había tradicionalmente servido a un Almirantazgo español del Mar del Norte.²⁶

Es más, la «nave del estado» se convierte en una fórmula casi coloquial en la España de la segunda mitad del siglo XVII, para los hombres que rigen la máquina político-militar del Estado, en el momento en que la suerte del Imperio español se encontraba más que nunca depositada en las garantías que pudieran ofrecer los «bosques de velas» y las armadas distribuidas en los siete mares del mundo.²⁷ Así consta del Conde Duque de Olivares, el cual, entregado a su programa de reconstrucción del poderío naval español, deja que «la sal entre en sus venas», y, como escribe Stradling (100), «se ve a sí mismo como *piloto* de la nave del estado, y gran parte de su vocabulario de la época está teñido de estas metáforas náuticas». Señalemos que no sólo como piloto, sino, en realidad, como auténtico *galeote* de un estado a la deriva, es como Olivares concluye su autorreflexión de los años de poder:

En mí no corre riesgo lo que V. S. me escribe, que lo conozco, lo lloro y me lastimo sin que pueda ninguna imposibilidad enflaquecer

mi celo ni desanimar mi cuidado porque, como más obligado que todos sin discurso, *estoy dedicado a morir asido al remo hasta que no quede pedazo dél.* (Elliott-de la Peña: Doc. 5)

Pero pasemos a la descripción del códice objeto de este estudio. Se trata de un rico manuscrito en papel, compuesto por 30 folios, más cuatro de guardas al principio y final (medida: 346mm. x 230 mm.), encuadernado a la holandesa con el siguiente título: *Divisas singulares y emblemas para un buque construido en Bruxelas. Siglo XVII.*²⁸

En el folio 2r se nos ofrece a modo de sumario el contenido del manuscrito, haciéndonos ver que se trata de una especie de guía explicativa de las significaciones que tienen las diferentes divisas que adornan el buque:²⁹

Precisa atención es del respeto quando se ponen enigmas *donde pueden ser vistas de los Príncipes* prevenir la explicación que les ha de quitar el velo con que se cubren. Y para que al embarcarse su Magestad (que Dios guarde) en la fragata que de orden del Excelentísimo señor Marqués de Carazena se fabricó en Brusselas para el Real Palacio del Buen Retiro,³⁰ se halle con esta explicación el gentil hombre de la cámara que le siguiere, ha parecido recopilar aquí sucintamente con diferentes estampas las significaciones que tienen

²⁶ En líneas generales, para el conocimiento de esta evolución que concluye en la práctica aniquilación hacia 1668, véase Cervera Pery. En realidad, el fin virtual de la existencia de una «flota del Mar del Norte» se habría producido antes, en torno al comienzo del cuarto decenio del seiscientos, momento en que las rebeliones de Portugal y Cataluña obligan a la reutilización de la Armada de Flandes en otros escenarios bélicos, bien distintos de las aguas del Mar del Norte, como argumenta Alcalá Zamora; pero habría tenido su clímax sobre 1620, cuando en los puertos de Ostende y de Dunquerque comenzaron los trabajos de construcción de doce barcos destinados a la escuadra real, y también, en 1633, cuando unas nuevas ordenanzas navales tratan de crear el nuevo marco de acción marítima del Imperio. Para la cuestión de la dialéctica fundamentalmente económica que llevó la existencia de una Armada de Flandes véase, Domínguez Ortiz.

²⁷ Una prueba de la importancia de las victorias militares marítimas la ofrece el hecho de que más de la mitad de las batallas pintadas en 1632 para decorar el patio de los reyes en el Palacio de Buen Retiro se debían a victorias conseguidas en el mar. Véase Brown-Elliott.

²⁸ Este precioso códice perteneció a la rica colección de Charles Van Hulthem (1764-1832), adquirida, tras su muerte, por el Estado belga en 1837, formando al poco parte de la recién creada Bibliothèque Albert Ier. Véase Voisin.

²⁹ El hecho resulta en sí transcendental, pues al fin y al cabo ofrece luz a la polémica cuestión entablada en torno a la recepción e interpretación de la literatura emblemática. No es éste el momento de entrar en disquisiciones mayores pero algunos de los testimonios que se vienen publicando en estos últimos años nos anuncian la dificultad que tienen los veedores/lectores de muchos de estos artificios emblemáticos para interpretar con acierto su significado. Un enjundioso ejemplo al respecto es el que nos ofreció Gan Giménez en la relación sobre el viaje de Felipe III a Portugal, localiza en el Archivo de la Catedral de Granada, en la que a través del diálogo entre Beltrán, castellano, y Ramón, portugués, se nos explica el sentido último de los diferentes arcos que se dispusieron para la entrada del monarca en la capital portuguesa, haciéndonos ver la dificultad que entraña para el grueso de la población entender su significado. Nuestro caso es bastante similar: ese «gentil hombre» que actúa como guía traduce el lenguaje críptico de los emblemas a los monarcas haciéndoles partícipes de su significado último.

los adornos que lleva el Buco y las emblemas que se han pintado en su velamen.

La primera estampa que se ofrece es la que contiene el cuerpo del navío, cabo a la vela, y como dizen con todo el trapo dando a la vista su costado derecho, descubriendo la parte exterior de la popa (que al usso marítimo de Flandes se dize el «espejo»).

La segunda es la portada de la cámara de popa, con la escalera para subir sobre la cubierta della.

La tercera, de la misma cámara de popa en perspectiva para poder descubrir las tres partes della a un tiempo. Y siguen a esta estampa otras menores con las divisas de sus Magestades y otros Monarcas predecesores suyos hasta el número que han podido caver en los lugares que fueron propios para esta memoria.

La quarta estampa es la parte de la popa (donde está la puerta), que por ser quarta también no se pudo incluir en la perspectiva de las tres.

La quinta es el navío entero mirado por la proa, dando a la vista su costado izquierdo y la parte exterior del velamen, que es la principal.

Y continua ofreciendo las medidas del buque (fol. 2v):

La quilla tiene cinquenta y cinco pies geométricos de manga (que es el anchor), por la medianía, diez y siete pies. De puntal (o de alto) en la cámara de popa, ocho pies y medio cumplidos por la parte más baxa, y entre la contraquilla y la cubierta que sirve de plaza de armas, quatro pies. Desde el codaste (o talón de la quilla) hasta el hierro en que se afirma el fanal principal, tiene diez y nueve pies y medio que es la mayor altura del cuerpo de la fragata.

A continuación, ofrecemos una descripción pormenorizada de la obra:³¹

[fol. 3]

Estampa 1^a: «la que contiene el cuer-

po del navío... descubriendo la parte exterior de la Popa».

[fol. 4]

«Parte de dentro de las velas, que es la que forçosamente se vee primero mirando el navío por la parte que se llama del espejo (que es la de la popa por de fuera³²), según está en la estampa vezina».

«Vela mayor, número primero. Motte del emblema: *Splendor virtutis*».

«Vela de trinquete, número 2. Motte del emblema: Arce sufflones.

[fol. 5]

«Vela de cevadera, número 3. Motte del emblema: *Consilia Ducum secreta*».

«Vela de bessana, número 4. Motte del emblema: *Consilium et virtutis*».

[fol. 6]

«Vela de gabia mayor, número 5. Motte del emblema: *Ex pace ubertas*».

«Vela de gabia de trinquete, número 6. Motte del emblema: *Terra autem stat*».

«Juanete mayor, número 7. Motte del emblema: *In pace gaudium*».

«Juanete de trinquete, número 8. Motte del emblema: *Refer gratiam*».

[fol. 7]

«Sobre çevadera, número 9. Motte del emblema: *Capta capit*».

«Sobre bessana, número 10. Motte del emblema: *Renouata iuuentus*».

Buco del navío, y primeramente la parte que se llama del espejo, que es la de la popa, por defuera, sobre el timón.

[fol. 8]

Costado derecho, que segun el usso de la Armada se dize estibor.

[fol. 9]

Estampa 2^a: «La portada de la cámara

³⁰ Se trata de Luis Benavides de Canillo y Toledo, marqués de Fromista y Caracena, capitán general del comando naval, quien en 1659 reemplazó a don Juan de Austria en el gobierno de los Países Bajos. Durante su mandato consiguió mantener el orden y mejorar la situación de la hacienda al disminuir los gravosos gastos militares. En 1662 se muestra incapaz de evitar la obstrucción del puerto de Ostende, pese a los intereses de Felipe V. En 1664 es sustituido por el marqués de Castel Rodrigo, quien emprendió la tarea de dar nueva vida al puerto. Morirá en 1668 en Madrid. Por tanto hemos de datar nuestro manuscrito en los años de 1659 a 1664, época en la que ejerce su gobierno.

³¹ Las cuatro estampas dobles ofrecen la indicación de su factura «Jacques Van Werder Archer et garde de corps de Sa Magesté delineavit Lucas Vors. Termans fecit aqua forti». Para la labor de este importante grabador, alumno de Rubens, puede verse el estudio de Hymans, donde, por cierto, no se catalogan estas estampas.

³² Tacha afuera.

de popa en perspectiva para poder descubrir las tres partes de ella a un tiempo. Y siguen a esta estampa otras menores con las divisas de S. M. y otros monarcas predecesores suyos.

[fol. 10]

Portada de la Cámara.

[fol. 11]

Estampa 3ª; «... la misma cámara de Popa en perspectiva para poder descubrir las tres partes de ella a un tiempo. Y siguen a esta estampa otras menores con las divisas de S. M. y otros monarcas predecesores suyos».

[fols. 12-29]

Se describen los retratos que se ven en la cámara de popa y que se acompañan de las divisas y sellos de los diferentes monarcas. El autor añade una breve biografía de cada uno de ellos:

[fol. 12] Cámara de Popa. Divisa de su Magestad: *Nescit occasum*.

[fol. 12v] Divisa de la Reina: *Redeo ad ortum*.

[fol. 13v] Divisa del Príncipe: *Favente colo*.

[fol. 14] Divisa de Leopoldo I: *Virtuti nil animum*.

[fol. 14v] Divisa de Hernesto I: *Numquam eadem*.

[fol. 15] Divisa de Federico IV: *Hic regit ille tuetur*.

[fol. 15v] Divisa de Maximiliano I: *Per tot discrimino*.

[fol. 16] Divisa de Felipe I: *Qui volet*.

[fol. 17v] Divisa de Carlos V: *Plus ultra*.

[fol. 22v] Divisa de Phelipe II: *Non sufficit orbis*

[fol. 25v] Divisa de Phelipe III: *Ad utrumque paratur*.

[fol. 27v] Divisa de Ferdinando I: *Christo duce*.

[fol. 29]

Estampa 4ª: «El navío entero, mirado por la proa dando a la vista su costado izquierdo».

BIBLIOGRAFÍA.

Alcalá Zamora, J. *España, Flandes y el Mar del Norte (1618-1639): la última ofensiva europea de los Austrias*. Barcelona: 1975.

Ángeles, Fray Juan de. *Tiariado del Amor de Dios*. Salamanca, Guillermo Foquel, 1592.

Aracil, Alfredo. *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid: Cátedra, 1998.

Bernat Vistarini, A. y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.

Brown, J. y J.H. Elliot. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1981.

Cano, T. *Arte para fabricar y aparejar navíos*. Sevilla, (reed. en Tenerife, 1964).

Carande Herrero, Rocío (1990a). *Mal-Lara y Lepanto*, Sevilla: Caja San Fernando, 1990.

Carande Herrero, Rocío (1990b). «Mal-Lara y Lepanto: comentario métrico a los epigramas de la Galera Real», *Philologia Hispalensis*, V, 1 (1990), 403-409.

Castillo, Leonardo del. *Viaje del rey D. Felipe IV, el Grande, a la frontera de Francia*. Madrid, 1667.

Cervera Pery, J. *La estrategia naval del Imperio. Augue, declive y ocaso de la Marina de los Austrias*. Madrid: 1982.

Domínguez Ortiz, A. «El Almirantazgo de los países septentrionales y la política económica de Felipe IV», *Hispania*, 7 (1947), 272-290.

Durand, G. *Lo imaginario*. Madrid, Ediciones del Bronce, 2000.

Elliott J. y J. de la Peña, *Memoriales y cartas del conde-duque de Olivares*. I, Madrid: 1978.

Estrada, Famiano de. *Segunda Década de las Guerras de Flandes desde la muerte del Emperador Carlos V, hasta el principio del Gobierno de Alejandro Farnese, Tercero Duque de Parma y Placencia*. Escrita en Latín por el P. Famiano Estrada de la Compañía de Jesús. Y traducida en Romance por el P. Melchor de Novar, de la misma Compañía, Colonia, 1681.

Falcão de Resende, André. *Romance da entrada de El Rey Phelippe o primeiro de Portugal em Lisboa*, s. i. t.

Fernández Almagro, M. *Política naval de la España Moderna y Contemporánea*. Madrid: Instituto de la Marina, 1945.

- Fernández Duro, C. *El arte naval*. Madrid: Suc. de Rivadeneyra, 1890.
- Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico. 1580-1680*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Gan Giménez, Pedro. «La jornada de Felipe III a Portugal (1619)», *Chronica Nova*, 19 (1991), 407-431.
- Gestoso, J. *El navío El Santo Rey Don Fernando*. Sevilla.
- Glorias efímeras. *Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, 2000.
- Gordon, M. D. «John Bodin and the English Ship of State», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 35 (1973), pp. 109-127.
- Guerreiro, Alfonso. *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa na entrada del Rei D. Philippe primeiro de Portugal*, Lisboa, 1581; la de Isidro Velázquez, *La entrada que en este reino de Portugal hizo la SCRM de Don Philipe invictissimo Rey de las Españas, segundo deste nombre, primero de Portugal...*, Lisboa, 1583.
- Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, a la Majestad Católica de la Emperatriz doña María de Austria. Madrid, Luis Sánchez, 1603.
- Hymans, H. *Lucas Vorsterman (1595-1675) et son oeuvre gravé*, Brussels, 1893/Amsterdam, 1972.
- Lavaña, Ioan Baptista. *Viage de la Cathólica Magestad del Rei D. Filipe III...*, Madrid: Tomás Junta, 1612.
- López, Diego. *Declaración magistral de los emblemas de Andrea Alciato*, 1655.
- Mal Lara, Juan de. *Descripción de la Galera del Serenísimo Don Juan de Austria*. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1876.
- N. Sentenach, «Francisco de Zurbarán, pintor del rey», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 17 (1909), pp. 194-198.
- N. Shergold y J. E. Varey, «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1963), pp. 212-244.
- Pellicer y Tovar, J. *Avisos históricos...*, en A. Valladares, *Semanario Erudito*, Madrid: 1790, vol. xxxi.
- Sanz Hermida, Jacobo. «Vida en imágenes de Alejandro de Farnesio y María de Portugal», en *D. Maria de Portugal, princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo. As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade-Instituto de Cultura Portuguesa, 1999, pp. 109-123.
- Stradling. *La armada de Flandes. Política naval y española y guerra europea 1568-1668*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Vital, L. *Relation du premier voyage de Charles-Quint en Espagne de 15117 à 1518* (en Fernández Almagro: 32-47).
- Voisin, A. *Bibliotheca Hulthemiana ou Catalogue méthodique de la riche et précieuse collection des livres et des manuscrits délaissés par Ch. Van Hulthem*, Gante: Impr. J. Poelman, 1837.

LA BIBLIOTECA VIRTUAL DE LITERATURA
EMBLEMÁTICA DE LA
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

*Nieves R. Brisaboa, Angeles S. Places, Francisco J. Rodríguez
Universidade da Coruña¹*

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se presenta la Biblioteca Virtual de Literatura Emblemática Hispánica. Este entorno ha sido desarrollado para dar acceso a una biblioteca digital que almacena datos, textos transcritos e imágenes de documentos históricos de los siglos XVI – XVIII.

Este trabajo se encuentra enmarcado en un proyecto de investigación que el Laboratorio de Bases de Datos de la Facultad de Informática ha llevado a cabo en colaboración con el Grupo de Investigación sobre Literatura Emblemática Hispánica de la Facultad de Filología, en la Universidade da Coruña. Dicho proyecto fue subvencionado, inicialmente, por la Xunta de Galicia («*Archivo digital de imágenes y base de datos con el análisis de los libros de emblemas hispánicos ilustrados para consultar a través de redes internacionales de comunicaciones*», ref. XUGA10402b95) y, posteriormente, por la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología (CICYT) («*Bases de datos y Emblemática Hispánica bajo Internet*», ref. TEL96-1390-C02-02).

El objetivo principal del proyecto era construir una gran base de datos que almacenase tanto los Libros de Emblemas digitalizados como los datos resultantes del análisis de los mismos por

investigadores procedentes de las áreas de Filología española, Historia del arte y Filología latina, y hacerla accesible de forma remota a través de Internet, utilizando un navegador World Wide Web común como Netscape Navigator o Microsoft Internet Explorer. Gracias a este trabajo, basta con disponer de un ordenador y un módem, o acudir a una institución (Biblioteca, Universidad, etc.) conectada a Internet, para poder seleccionar las obras o los emblemas que interesen y consultarlos. La base de datos acorta notablemente las largas búsquedas de emblemas relevantes para una investigación concreta, ya que permite seleccionar aquellos emblemas de interés y editarlos, posteriormente, página a página, pasando por alto los emblemas no relevantes de la misma u otras obras de emblemas. La información obtenida permite enriquecer, contrastar y avalar las investigaciones, con datos claros y reveladores, fruto de todo el trabajo de volcado previo de esa información por parte del equipo de humanidades.

El segundo reto abordado en el proyecto CICYT fue el diseño de una interfaz de usuario lo más amigable e intuitiva posible, para que los usuarios pudiesen acceder a la información deseada de una forma rápida, sencilla y cómoda, y nave-

¹Trabajo parcialmente subvencionado por la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología (CICYT, referencia TEL99-0335-C04-02) y por la Xunta de Galicia (PGIDT99PXI10502A).

gar a través de los documentos recuperados con la misma facilidad. Además de las clásicas funcionalidades de búsqueda de información, ha dotado a la Biblioteca Virtual del valor añadido de lugar de encuentro entre investigadores en el que puedan intercambiar ideas y contrastar impresiones tanto en tiempo real, a través de canales de conversación (chats), como en diferido, mediante correo electrónico (e-mail), grupos de noticias (news), etc.

El resto del artículo se estructura como sigue: el primer apartado describe la información que ha sido almacenada en la base de datos; el segundo apartado describe la interfaz de consulta y respuesta de la Biblioteca Virtual; por último, el tercer apartado describe los servicios de valor añadido que ofrece la biblioteca a sus usuarios.

MODELO DE LA BASE DE DATOS DE LITERATURA EMBLEMÁTICA

La base de datos almacena, por un lado, los libros de emblemas digitalizados y, por otro, una gran cantidad de datos extraídos directamente de los emblemas o resultantes del análisis de las obras por el equipo de humanidades.

Respecto a la información almacenada, hay que destacar que, entre los datos que se han extraído de los libros de emblemas, se encuentran las metáforas más utilizadas para representar determinado concepto, tipos de métrica usados, palabras clave, símiles utilizados, lugares o fechas de impresión más prolíficos, autores clásicos y episodios bíblicos más citados (correcta e incluso a veces incorrectamente), los temas más tratados y su enfoque (por ejemplo, qué tratamiento se le da a las mujeres, al político...).

El objetivo de la base de datos es doble. Por un lado, se persigue la edición digitalizada de un conjunto significativo de libros de emblemas para facilitar su acceso, evitando a los estudiosos la reco-

lección de microfichas. Por otro lado, se pretende que los investigadores en Literatura Emblemática y estudios de otras disciplinas como historiadores, sociólogos o antropólogos, puedan hacer uso de la información contenida en la base de datos sin necesidad de volver a analizar uno por uno los libros de emblemas.

A esta base de datos, que almacena tanto las páginas digitalizadas de los libros de emblemas como todos los datos ya indicados, se puede acceder tanto desde PC's conectados a ella mediante una arquitectura cliente/servidor como desde cualquier máquina conectada a Internet, y no existe limitación en el número de usuarios que están conectados, consultando y utilizando la base de datos simultáneamente.

Modelo de Datos

El modelo conceptual de la base de datos, revisado en varias ocasiones, se presenta en la *Figura 1* bajo la modelización Entidad-Relación. En dicho modelo, se puede observar la existencia de dieciséis entidades. A pesar de ello, sólo se han implementado en la base de datos central nueve, dado que la información contenida en las restantes (denominadas *Thesauri*) se pueden obtener como proyección de ciertos atributos de las entidades implementadas.

Así, por ejemplo, el *Thesaurus Fuentes de Imágenes* se puede obtener como la proyección del atributo *Fuente* de *Fuentes por Imagen*. Lo mismo sucede con *objetos*, *fuentes de motes*, *onomásticas*, *autoridades*, *claves* y *paginas digitalizadas* que se obtienen como proyección del atributo correspondiente en *fuentes por mote*, *onomásticas por emblema*, *autoridades por emblema*, *claves por emblema* y *paginas por emblema*, respectivamente.

Los *Thesauri* sí tienen gran utilidad, sin embargo, en las bases de datos locales y sirven para facilitar la entrada de datos y evitar, en lo posible, la duplica-

ción de información. Su necesidad viene motivada porque las tablas locales se vuelcan a una base de datos temporal (utilizada para la revisión y el posterior volcado a la base de datos central) cada vez que finaliza el análisis de una obra, eliminándose dicha información de las bases de datos locales.

Manteniendo los *Thesauri* de un modo independiente, el especialista sigue conservando información sobre todas las fuentes (onomásticas, autoridades, palabras clave,...) que ha introducido hasta el momento de todas las obras que ha analizado, porque éstos no se borran con la obra.

Cuando el especialista comienza a analizar una nueva obra, consulta los *The-sauri* antes de crear una nueva fuente (onomástica, autoridad, palabra clave,...).

De este modo, se intenta evitar que den de alta la misma fuente escribiéndola de dos modos diferentes por errores tipográficos del tipo: si una fuente es Sagradas Escrituras, en una ocasión el especialista pone S.S. *Escrituras*, en otra teclea *Sagradas Escrituras* y en otra SS. *Escrituras*.

Descripción del modelo

A continuación se describen las categorías de información recogidas en el modelo, indicando, para cada uno de ellos, la información que almacenan:

Datos Literarios y Filológicos: esta información ha sido extraída de los Libros de Emblemas por expertos en filología.

Datos relativos a los Motes: el estu-

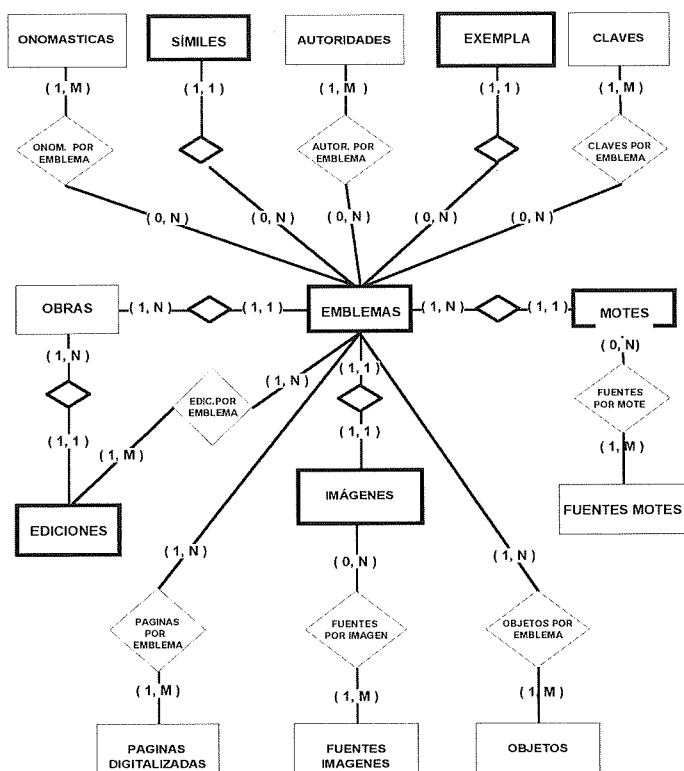


Figura 1. Modelo conceptual de la Base de Datos.

dio de los motes, llevado a cabo por expertos en Filología, ha permitido obtener interesantes conclusiones. Los errores de ortografía y sintaxis, tanto del latín original como de su traducción al español, a veces con tergiversación del significado real de la frase latina, pueden ser interpretados como indicativos del nivel cultural del autor o como prueba de que los lectores ya no eran capaces de entender el latín.

Datos resultantes del análisis artístico-pictórico de las Imágenes: el proceso de análisis artístico-pictórico de las imágenes de los Libros de Emblemas ha sido llevado a cabo por especialistas en Arte.

Digitalizaciones de los Libros de Emblemas: se almacenan fotogramas, cada uno de los cuales se corresponde a una página o una doble página del libro.

Datos Literarios y Filológicos

La información que se almacena aquí corresponden a:

Datos generales de *Autores y Obras*

Datos de las *Ediciones de las Obras*

Datos *Formales* de los Emblemas

Datos relativos a *Tópicos* de los Emblemas

Los datos de carácter filológico corresponden al submodelo entidad-relación de la *Figura 2*. A continuación se describen cada una de las relaciones del mismo:

Obras

Esta relación almacena datos relevantes de los Libros de Emblemas como el autor, el título, o el código de la *Edición Óptima*. En la tabla siguiente se muestra la codificación de sus atributos:

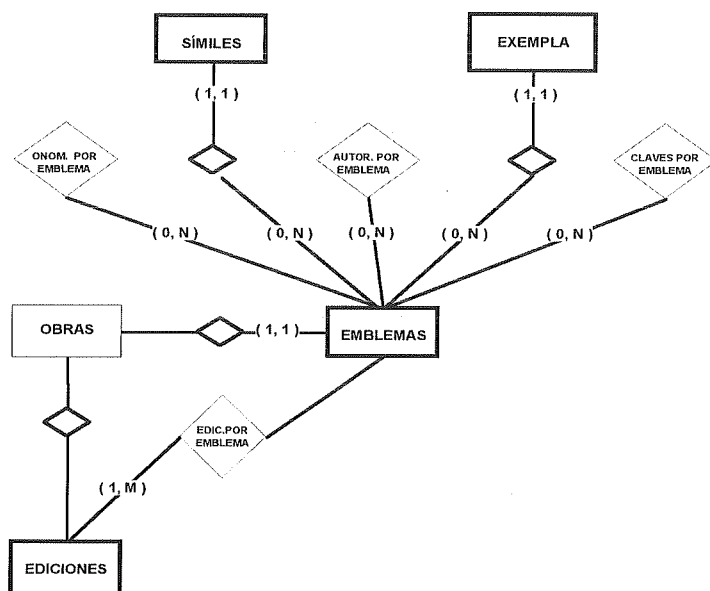


Figura 2.- Modelo E/R correspondiente a Datos Literarios y Filológicos

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	CHAR	6
cod_edic	CHAR	5
autor	CHAR	30
titulo	TEXT	
titulo_abrev	VARCHAR	[128,1]
comentario	TEXT	
partes	VARCHAR	10

cod_obra: Identificador de cada obra el cual debe contener, a lo sumo, 6 caracteres y aparece escrito en mayúsculas (por ejemplo: AAL01, FJT01, ...).

cod_edic: Identificador de la edición que se considera la editio optima correspondiente a esta obra en particular. Este identificador contiene el año en que fue publicada dicha edición.

autor: Nombre y apellidos del autor de la obra.

titulo: Título completo de la obra en cuestión.

titulo_abrev: Resumen del título completo de la obra.

comentario:: Breve explicación de las características específicas de cada obra, de su estudio y de su digitalización.

partes: Indica si la obra está dividida en varios libros y cuál es el nombre con el que se conoce cada uno de ellos (centuria, por ejemplo).

Edición

Aunque el modelo de datos está diseñado para almacenar los datos referentes a las ediciones publicadas para cada obra, actualmente sólo se almacena la información de la edición considerada la editio optima. En esta tabla se guarda información acerca del número de emblemas que contiene cada edición, el promotor, el editor y el impresor, lugar de impresión e idioma. En la tabla siguiente se

muestra la codificación de los atributos de esta relación mostrándose su descripción a continuación:

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	VARCHAR	6
cod_edic	VARCHAR	5
no_ensembl	SMALLINT	
promotor	VARCHAR	30
editor	VARCHAR	30
impresor	VARCHAR	30
lugar	VARCHAR	20
idioma	CHAR	3

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece esta edición.

cod_edic: Identificador de la edición en cuestión. Es el año de publicación de dicha edición. En caso que existan dos ediciones de una misma obra en un mismo año, este código finalizará con una letra que las diferenciará (por ejemplo: 1531a, 1531b, 1562, ...)

no_ensembl: Número de emblemas que contiene esta edición.

promotor: Nombre y apellidos del promotor de la edición.

editor: Nombre y apellidos del editor de la edición.

impresor: Nombre y apellidos del impresor de esta edición de la obra.

lugar: Nombre de la ciudad en la que se ha editado tal edición.

idioma: Idioma en el que está escrita esta edición de la obra. Existen 8 posibles idiomas de los cuales se almacenan en la Base de datos sólo las tres primeras letras: Español: Esp; Flamenco: Fla; Francés: Fra; Griego: Gri; Inglés: Ing; Italiano: Ita; Latín: Lat; Políglota: Pol.

Emblema

Esta relación almacena los datos referentes a cada capítulo o emblema. Permite guardar el epigrama completo transcrito e información sobre el mismo (número de versos, tipo de verso y estrofa e idioma principal del epigrama) y un resumen de la glosa. Los atributos de esta relación se describen a continuación:

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	CHAR	6
cod_emblem	CHAR	6
no_versos	SMALLINT	
epigrama	TEXT	
resu_epi	TEXT	
resu_glosa	TEXT	
estrofa	CHAR	16
tipo_verso	CHAR	14
idioma_epi	CHAR	3
idioma_mot	CHAR	3

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece el emblema en cuestión.

cod_emblem: Número que ocupa el emblema en la *editio optima* de la obra a la que pertenece.

no_versos: Número de versos de los que consta el epigrama del emblema.

epigrama: Epigrama del emblema en cuestión.

resu_epi: Resumen del epigrama del emblema.

resu_glosa: Resumen de la glosa del emblema.

estrofa: Tipo de estrofa empleada en el epigrama del emblema. Existen 17 posibles tipos de estrofa: *Cuarteta, Cuarteto, Copla Castellana, Décima, Lira, Octava, Pareado, Quintilla, Redondilla, Romance, Serventesio, Silva, +Soneto, Sone-*

to, Tercetillo, Terceto, Versículo.

tipo_verso: Tipo de verso del epigrama. Existen 12 tipos: *Tetrasílabo, Pentasílabo, Hexasílabo, Heptasílabo, Octosílabo, Eneasílabo, Decasílabo, Endecasílabo, Endec+Hepta, Dodecasílabo, Tridecasílabo, Alejandrino.*

idioma_epi: Idioma empleado en el epigrama. Existen ocho posibles idiomas de los cuales se almacenan en la base de datos las tres primeras letras: Español: *Esp*; Flamenco: *Fla*; Francés: *Fra*; Griego: *Gri*; Inglés: *Ing*; Italiano: *Ita*; Latín: *Lat*; Políglota: *Pol*.

idioma_mot: Idioma en el que se ha escrito el mote principal del emblema. Como sucede con el idioma del epigrama, existen ocho posibles idiomas, de los que se almacenan las tres primeras letras.

Emblema-Edición

Esta relación almacena para datos de los emblemas que varían de una edición a otra de la obra a la que pertenecen. Nos referimos a datos como el diseñador o grabador del emblema. Es frecuente, incluso, que algunos emblemas no aparezcan en todas las ediciones de una obra, lo cual se refleja también en esta relación. A continuación se describen los atributos de esta relación y se muestra la codificación de los mismos:

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	CHAR	6
cod_emblem	CHAR	6
cod_edic	CHAR	5
disenador	CHAR	30
grabador	CHAR	30
posicion	CHAR	30
comentarios	VARCHAR	[255,30]

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece el emblema en cuestión.

cod_emblem: Número que ocupa el

emblema en la *editio optima* de la obra a la que pertenece.

cod_edic: Identificador de la edición a la que pertenece la obra.

diseñador: Nombre y apellidos del diseñador del emblema, es decir, del artista que diseñó la imagen. Un mismo emblema no es diseñado por la misma persona en todas las ediciones en las que aparece, razón por la cual este atributo pertenece a esta relación.

grabador: Nombre y apellidos del grabador (artista que realizó el grabado) del emblema de esta edición.

posicion: Posición que ocupa el emblema dentro de la edición en cuestión. Este atributo tiene sentido en esta relación porque los emblemas suelen aparecer en distinta posición en la obra dependiendo de su edición.

comentarios: Se reserva este atributo para posibles comentarios que los expertos deseen destacar.

Símbolos

En esta relación se recogen las metáforas utilizadas por el autor en cada emblema. Se almacena para cada palabra, el significado que el autor le está dando. En la siguiente tabla aparece la codificación de los atributos de esta relación:

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	VARCHAR	6
cod_emblem	VARCHAR	6
sgnfcnte	VARCHAR	20
sgnfcdo	VARCHAR	20

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece el emblema en cuestión.

cod_emblem: Número que ocupa el emblema en la *editio optima* de la obra a la que pertenece.

sgnfcnte: Significante, es decir, la palabra o conjunto de palabras que aparecen escritos en el emblema (ejemplo:

Rey de reyes).

sgnfcdo: Significado esta palabra o conjunto de palabras en cuestión (ejemplo: Dios)

Onomásticas por emblema

Esta relación almacena nombres propios que aparecen en cualquier parte del emblema, los cuales suelen referirse a personajes míticos y/o bíblicos. La tabla siguiente muestra la codificación de los atributos de esta relación.

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	VARCHAR	6
cod_emblem	VARCHAR	6
nombre	VARCHAR	40

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece el emblema en cuestión.

cod_emblem: Número que ocupa el emblema en la «Editio Optima» de la obra a la que pertenece.

nombre: Onomástica en cuestión (ejemplos: Eneas, San Pablo, Hércules, ...).

Autoridades por emblema

Citas realizadas por el autor en un emblema determinado. No se trata sólo del nombre de la autoridad citada, sino de la cita completa en la que aparece. Sus atributos son los siguientes:

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	VARCHAR	6
cod_emblem	VARCHAR	6
autoridad	VARCHAR	50

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece el emblema en cuestión.

cod_emblem: Número que ocupa el emblema en la «Editio Optima» de la obra a la que pertenece.

Autoridad: Nombre de la autoridad

citada y cita completa en la que aparece (ejemplos: Tulio, philipa. 5; AGUSTIN, c.d. cap21; VULG. Matth. cap6.; ...).

Exempla

Recoge los ejemplos expuestos por el autor para explicar la idea que trata de transmitir dentro de cada emblema.

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece el emblema en cuestión.

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	VARCHAR	6
cod_emblem	VARCHAR	6
exempla	VARCHAR	80

cod_emblem: Número que ocupa el emblema en la *editio optima* de la obra a la que pertenece.

exempla: Ejemplo en cuestión (ejemplo: «Dios quita su hacienda e hijos a Job»).

Palabras clave por emblema

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	VARCHAR	6
cod_emblem	VARCHAR	6
clave	VARCHAR	40

Lista de palabras que describen un emblema.

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece el emblema en cuestión.

cod_emblem: Número que ocupa el emblema en la «Editio Optima» de la obra a la que pertenece.

clave: Palabra clave (ejemplos: honra, gloria, virtud, Abel, ...).

Datos relativos a los motes

El estudio de los motes reviste gran interés pues los errores ortográficos y sintácticos del latín original, así como su

traducción al español (a veces, variando considerablemente el significado real de la frase latina), pueden ser interpretados como intentos claros de manipulación por parte de los autores que sabían que los lectores no eran ya capaces de entender el texto latino. Las relaciones que se engloban aquí son las que se representan en la Figura 3.

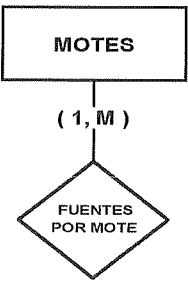


Figura 3.- Modelo E/R correspondiente a Datos relativos a los Motes

Mote

Esta relación almacena el mote propiamente dicho, una indicación de si este aparece en la imagen o en el texto del emblema y si su ortografía y sintaxis son correctas. También se almacena información que indica si ha sido traducido por el autor y, en este caso, si la traducción es correcta. En todo caso, se ofrece una versión sintáctica y semánticamente correcta del mote y de su traducción. La siguiente tabla refleja la codificación de los atributos de esta relación, los cuales se describen a continuación.

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	VARCHAR	6
cod_emblem	VARCHAR	6
no_mote	SMALLINT	
mote	VARCHAR	100
tipo	VARCHAR	1
correcto	VARCHAR	1

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece el mote.

cod_emblem: Identificador del emblema al que pertenece el mote.

no_mote: Número de mote dentro de un emblema, teniendo en cuenta que hay emblemas con más de un mote. Si se trata del mote principal, este campo tendrá el valor «1».

mote: Mote propiamente dicho.

tipo: Carácter que presenta seis posibles valores:

I : Si el mote aparece sólo en la imagen del emblema, escrito por el diseñador

A: Si el mote no aparece en la imagen y sí en el texto, escrito por el autor

C: Si el mote de la imagen y del texto coinciden

T: Si el mote aparecido lo ha traducido el autor.

N: Si el filólogo que está analizando el mote impone su propia traducción.

E: Mote correctamente escrito por nuestro especialista, en el idioma original.

correcto: Campo lógico que sólo tiene sentido cuando el mote es escrito o traducido por el autor; lógicamente, si la escritura latina o la traducción es realizada por el especialista, el campo tendrá valor verdadero siempre.

T : Si el mote es correcto.

F : Si el mote es incorrecto.

Fuentes por mote

En esta relación se describen los antecedentes de la frase que constituye el mote, es decir, las fuentes en las que el autor se basó para idear el mote. Se indica, por un lado, la fuente o cita de donde apareció esa frase en textos anteriores y, por otro, si el propio autor cita la fuente y si lo hace correctamente o

no, así como otras fuentes no citadas por el autor pero identificadas por nuestro experto.

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	CHAR	6
cod_emblem	CHAR	6
no_im	SMALLINT	
fuelle	CHAR	60
tipo2	CHAR	1

cod_obra: identificador de la obra a la que pertenece el mote en cuestión.

cod_emblem: identificador del emblema al que pertenece el mote.

no_mote: número de mote al que pertenece esa fuente.

fuelle: nombre de la fuente en cuestión.

tipo: tipo de la fuente. se trata de un sólo carácter que podrá tomar tres posibles valores con este significado :

C (correcto): si la fuente dada por el autor del emblema es la verdadera.

I (incorrecto): si la verdadera fuente del mote no es la referida en el emblema por el autor del mismo.

N (nuestro): cuando los filólogos expertos que analizan el emblema incorporan, a partir de sus conocimientos acerca del tema, la que consideran la verdadera fuente del mote.

Datos resultantes del análisis artístico-pictórico de las imágenes

las relaciones que usamos para recoger los datos relativos a las imágenes o pictogramas son imágenes, fuentes por imagen y objetos. dichas relaciones se describen a continuación y se pueden observar en la figura 4. los datos de estas relaciones están siendo extraídos de los libros de emblemas por especialistas en arte.

Motivos o imágenes

Recoge los datos de cada una de las

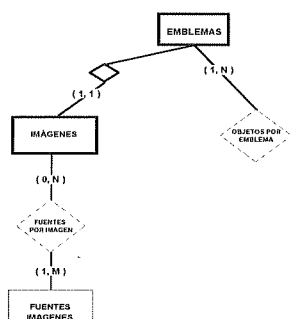


Figura 4.- Modelo E/R correspondiente a los Datos de las Imágenes

imágenes o escenas que aparecen simultáneamente en el emblema o pictograma. Pueden aparecer varias imágenes simultáneamente en diferentes planos de la misma imagen. Los atributos de esta relación los vemos a continuación.

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	CHAR	6
cod_emblem	CHAR	6
motivo	TEXT	
sgnfcdo	TEXT	
no_im	SMALLINT	

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece la imagen.

cod_emblem: Identificador del emblema a la que pertenece la imagen.

motivo: Descripción de la escena.

sgnfcdo: Interpretación que el autor buscaba que se le diera a la imagen.

no_im: Número correlativo que se asigna a los diferentes motivos que aparecen dentro de un emblema.

Fuentes de imágenes

En esta relación se almacenan los antecedentes que se puedan encontrar de las imágenes, ya sean literarias, emblemáticas o iconográficas. En ocasiones, dichos antecedentes son citados por el autor, en otras son los expertos en arte del proyecto quienes los proporcionan si existen.

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	CHAR	6
cod_emblem	CHAR	6
fuelle	VARCHAR	60
tipo	CHAR	1

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece la imagen.

cod_emblem: Identificador del emblema a la que pertenece la imagen.

fuelle: Nombre de la fuente de la imagen.

tipo: Tipo de dicha fuente el cual viene dado por un sólo carácter con el siguiente significado:

E:Fuente Emblemática. La fuente es Emblemática cuando proviene de otro emblema existente.

I:Fuente Iconográfica. Se dice que la fuente es iconográfica si proviene de otra imagen, como puede ser un cuadro.

L:Fuente Literaria. La fuente es Literaria cuando está inspirada en una narración relatada en algún libro.

Fuentes por imagen

En esta relación se almacenan los datos referentes a las fuentes en las que se basó el autor referidas a cada emblema en particular, especificando si la fuente es correcta, incorrecta o ha sido aportada por alguno de nuestros expertos.

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	CHAR	6
cod_emblem	CHAR	6
no_im	SMALLINT	
fuelle	CHAR	60
tipo2	CHAR	1

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece la fuente.

cod_emblem: Identificador del emblema a la que pertenece la fuente.

no_im: Número de la imagen a la que pertenece esa fuente.

fuelle: Nombre de la fuente en cuestión.

tipo2: Tipo de corrección que presenta la fuente en esta determinada imagen. Al igual que ocurre con las fuentes de los motes, este campo puede tomar tres posibles valores con este significado:

C (Correcta): Si la fuente registrada por el autor del emblema en el mismo es la verdadera.

I (Incorrecta): Si la verdadera fuente del mote no es la referida en el emblema por el autor del mismo.

N (Nuestra): Cuando los filólogos expertos que analizan el emblema incorporan, a partir de sus conocimientos acerca del tema, la que consideran la verdadera fuente del mote.

Objetos por emblema

En esta relación se mantiene información sobre los objetos que aparecen en cada imagen, clasificados bajo una taxonomía elaborada a tal fin.

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	CHAR	6
cod_emblem	CHAR	6
objeto	CHAR	70
clase	CHAR	17
subclase	CHAR	20

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece el objeto.

cod_emblem: Identificador del emblema a la que pertenece el objeto.

objeto: Nombre del objeto.

clase: Clase a la que pertenece el

objeto.

subclase: Subclase, dentro de una determinada clase, a la que pertenece el objeto (ejemplo: Clase: Humano, Subclase: Oficios, ...).

Digitalizaciones de los libros de emblemas

Las páginas digitalizadas de los libros de emblemas se almacenan en ficheros independientes. Cada página digitalizada puede corresponder a una página o a una doble página de un emblema. Como cada emblema puede ocupar un número indeterminado de páginas es necesario relacionar a cada emblema con las páginas sobre las que se extiende, para poder ofrecer a los investigadores la posibilidad de leer un libro completo página a página, y también la de poder ver las páginas correspondientes a emblemas seleccionados mediante cualquier conjunto de condiciones de búsqueda. Por ello, es necesaria una nueva tabla que contenga los números de página de cada emblema y su asociación con el fichero o ficheros de páginas digitalizadas correspondientes. En la Figura 5 se muestra el diagrama entidad-relación de esta parte del modelo. A continuación se describen los atributos cuya codificación está reflejada en la siguiente tabla:

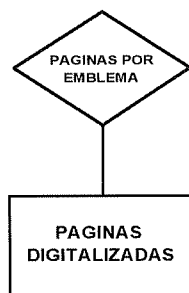


Figura 5.- Modelo E/R correspondiente a las páginas digitalizadas

NOMBRE	TIPO	TAMAÑO
cod_obra	CHAR	6
cod_emblem	CHAR	6
Nombre	CHAR	14

cod_obra: Identificador de la obra a la que pertenece el objeto.

cod_emblem: Identificador del emblema a la que pertenece el objeto.

nombre: Nombre del fichero en que contiene la página digitalizada del emblema.

BÚSQUEDAS EN LA BIBLIOTECA VIRTUAL

La *Interfaz de Usuario* hace transparente al usuario el acceso a la base de datos para realizar las búsquedas y navegar a través de los documentos y datos recuperados. La característica principal de la *Interfaz de Usuario* es que es amigable. Este hecho permite que los usuarios interactúen con ella de forma sencilla, cómoda e intuitiva, aspecto fundamental para el éxito del sistema.

La *Interfaz de Usuario* se divide en dos módulos: *Interfaz de Consulta* e *Interfaz de Respuesta*. A continuación se apuntan las características más importantes de estas interfaces.

Dichas secciones se encuentran accesibles a través de Internet en la página

que se puede ver en la *Figura 6*, cuya dirección es <http://rosalia.dc.fi.udc.es/cicyt>. Este entorno representa una biblioteca tanto en apariencia como en funcionamiento. La sección de búsquedas está accesible pinchando con el botón izquierdo del ratón en las estanterías que aparecen en la parte derecha de la página.

Interfaz de Consulta:

El usuario accede a esta sección para realizar búsquedas de documentos. Se le da la opción de realizar consultas por datos de las obras, del autor, de la edición, etc. y por el «contenido» o «tema» de los documentos. Se presenta con el aspecto de un libro vacío en el que el usuario rellena las características que desea que restrinjan la búsqueda. Por ejemplo, en una parte del proceso de consulta, que se puede ver en la *Figura 7*, se presenta la portada de un libro y se permite al usuario especificar el título o el autor del libro que desea consultar.

Además, se le da la opción de consultar por datos catalográficos (fecha de edición, editor, idioma, etc.), y también por el «contenido» o «tema» de los documentos. Un aspecto importante de la interfaz es que permite que los usuarios puedan expresar las consultas en un *lenguaje natural acotado*. La idea, reflejada en la *Figura 8*, consiste en suministrarle al usuario un conjunto de frases en len-

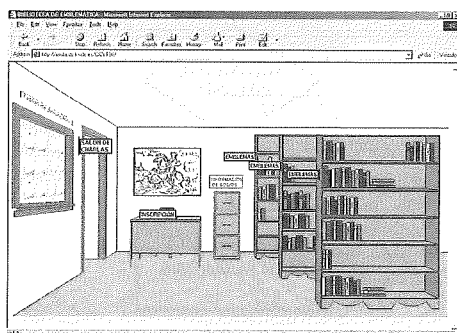


Figura 6. Página principal de la Biblioteca Virtual

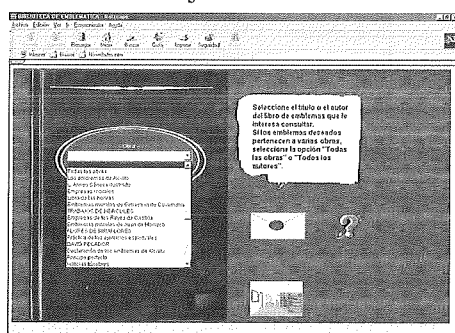


Figura 7: Consulta por título de la obra y autor.

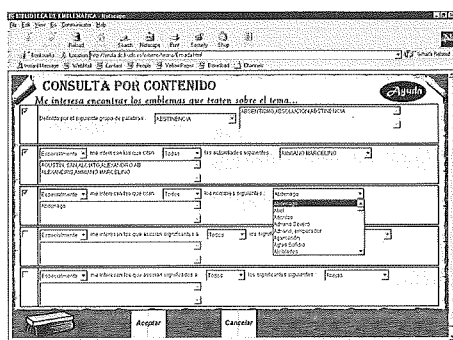


Figura 8: Consulta en lenguaje natural acotado.

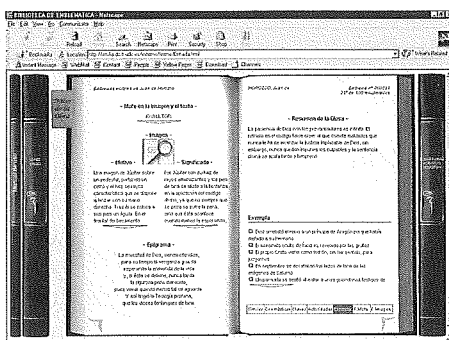


Figura 9: Libro Virtual

guaje natural con huecos, para rellenar usando conjuntos restringidos de palabras que se le suministran en listas desplegables (ListBoxes). De este modo, el usuario completa las frases hasta que expresen la consulta que desea realizar, sin necesidad de utilizar conectores lógicos ni de conocer el esquema de la base de datos. Es el sistema el que, de forma transparente, se encarga de traducirla al lenguaje de consulta de la base de datos, en este caso SQL.

Interfaz de Respuesta

Para presentar al usuario los emblemas que componen la respuesta de su consulta se propone utilizar una «*metáfora de libro*». De forma intuitiva, el usuario puede pasar las páginas del *Libro Virtual* para navegar por el conjunto de emblemas recuperados. Tiene la posibilidad de ver las páginas correspondientes a emblemas sobre un tema concreto o de un autor determinado, etc y, para cada emblema, visualizar la página original del libro digitalizada, si está disponible en la base de datos. Una de las páginas de la *Interfaz de Respuesta* de la Biblioteca Virtual se muestra en la *Figura 9*, que presenta las páginas virtuales asociadas a un emblema.

ENTORNO DE TRABAJO COLABORATIVO DE LA BIBLIOTECA VIRTUAL

En este apartado se presenta el en-

torno para trabajo en grupo que engloba, entre otros, servicios de chat, e-mail y news. Este entorno está disponible en Internet únicamente para los socios de la *Biblioteca Virtual de Emblemas Españoles del Siglo de Oro*. Los potenciales socios de la biblioteca serán investigadores de las áreas de filología, latín y arte.

Como se puede observar en la *Figura 6*, el acceso a cada servicio se realiza a través de elementos visuales que aparecen con frecuencia en las bibliotecas, como un tablón para acceder al tablón de anuncios, una puerta para entrar en la sala de reuniones, una mesa para inscribirse como socio, un archivador para obtener información sobre los miembros de la biblioteca o estanterías para consultar las obras que se desee.

Estas representaciones visuales hacen que la interfaz sea intuitiva y fácil de usar. Además, favorecen la creación de un nuevo concepto de Biblioteca Digital, un lugar de encuentro e intercambio de ideas y no sólo como entorno de consulta.

En los siguientes subapartados se describe cada uno de los servicios implementados en nuestra Biblioteca Virtual desde el punto de vista del usuario que accede a ellos. El usuario de esta biblioteca dispondrá de enlaces para el acceso al chat, al grupo de noticias, etc. Una vez en dichos entornos, el usuario podrá comunicarse con otros usuarios que también se hayan conectado al

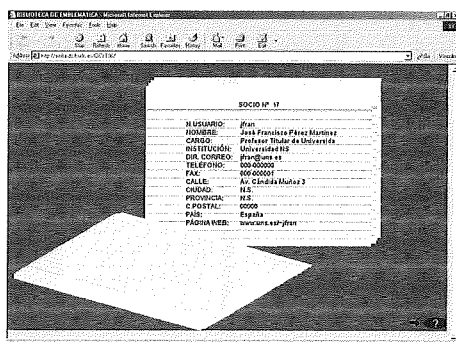


Figura 10. Consulta de datos de Socios

canal de chat a través de la página Web (único punto de entrada del mismo), podrá dejar mensajes en el tablón de anuncios, leer los mensajes que tiene en su buzón de correo, etc. A continuación se presenta dicho entorno.

Inscripción y Archivo de Socios

En la sección de inscripción de la interfaz, a la que se accede a través de la mesa que aparece en la página principal de la biblioteca (Figura 6), el usuario puede hacerse «socio» de la Biblioteca Virtual. El proceso consiste en rellenar un formulario, marcando como públicos aquellos datos que puedan ser vistos por otros socios. Entre los datos del formulario se encuentran el *login* y el *password* que hacen las funciones del carnet de socio de una biblioteca común, lo que le permite al usuario disfrutar de todos los servicios de la biblioteca. Un socio puede realizar diferentes operaciones mediante el acceso al apartado de *información de socios* (Figura 10). Estas operaciones son las siguientes:

Consulta: Solicitar información de otros socios. Solamente podrá ver aquellos datos que hayan sido marcados como públicos.

Modificación: Cambiar los datos que desee de su ficha de socio.

Borrado: Solicitar su baja del archivo de socios, con lo cual perderá el privilegio de acceso a los servicios de la biblioteca.

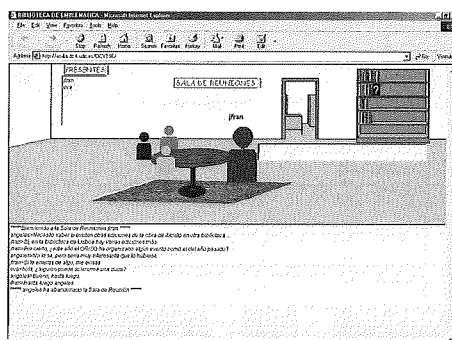


Figura 11. Representación gráfica de la Sala de Reuniones

Sala de Reuniones

Esta sección tiene como objetivo permitir la comunicación de forma escrita entre socios, en tiempo real. Funciona de manera similar a un chat común, con la salvedad de que sólo pueden acceder a él los *socios* de la Biblioteca Virtual, lo que permite que no exista contaminación de mensajes por parte de otros usuarios ajenos al tema de la biblioteca.

El usuario accede a la Sala de Reuniones a través de la puerta que aparece en la página principal (Figura 6). Una vez dentro (Figura 11) puede participar en la conversación que estén manteniendo otros socios en ese momento y ver el desarrollo de dicha conversación. Además, la interfaz muestra en todo momento una lista con los socios conectados al chat.

Tablón de Anuncios

La función del Tablón de Anuncios es similar a la de las *News* o *Foros de Discusión*. El usuario puede contestar preguntas realizadas por otros socios, formular nuevas preguntas, y también dejar noticias y anuncios. El intercambio de ideas en esta sección no se hace en tiempo real. La representación visual del Tablón de Anuncios es un *tablón virtual* (Figura 12), en el que el socio puede ver «clavadas» las notas que han dejado otros socios de la biblioteca. En estas notas

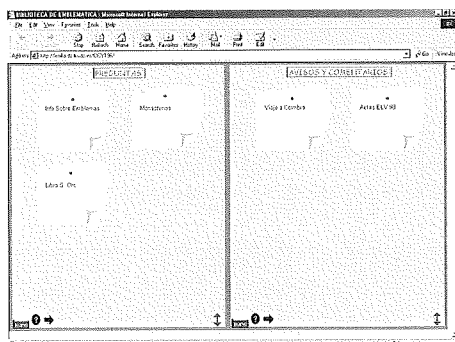


Figura 12. Tablón Virtual

sólo puede verse el tema al que se refieren, y no el mensaje completo que contienen. Además, una nota con respuestas asociadas se representa en el tablón mediante varias notas «clavadas» unas encima de otras. Al acceder al tablón el socio puede realizar las siguientes operaciones:

Consulta: Leer el mensaje completo de una nota del tablón. También puede ver las respuestas asociadas a cada nota.

Nueva nota: «Clavar» una nueva nota, dejando así un nuevo mensaje para que sea leído por los demás socios.

Respuesta: Responder a cualquiera de las notas que contenga en ese momento el tablón.

BIBLIOGRAFÍA

- Brisaboa, N.R., Durán, M.J., Lalín, C., López, y Places, A. S. «Interfaz de Consulta a una Base de Datos de Literatura Emblemática a través de Internet». *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*. Madrid: Ediciones Akal, 1999. 79-90.
- Brisaboa, N.R., Durán, M.J., Lalín, C., Iglesias, E.L., López, J.R., Paramá, J.R., Places, A.S., Penabad, M.R. «Integrating the Access to Documental Databases on the WEB», *Integrated Design and Process Technology (IDPT'2000)*. Texas (EEUU): Ed. Society for Design and Process Science 2000.
- Brisaboa, N.R., Durán, M.J., Penabad, M.R., y Places, A. S. «A Collaborative Framework for a Digital Library». *VI International Workshop on Groupware (CRIWG'2000)*. Isla Madeira (Portugal): IEEE Computer Society Press. 2000.
- Brisaboa, N.R., Durán, M.J., Penabad, M.R., y Places, A. S. «Entorno Colaborativo para una Biblioteca Digital». *VII Congreso Internacional de Investigación en Ciencias Computacionales CIICC'2000*. México, 2000.
- Brisaboa, N. R., Durán, M. J., Lalín, C., López, J. R., Paramá, J. R., Penabad, M. R. y Places A. S. (1999). «An Architecture for Virtual Libraries». En *Proceedings of the 5th International Conference on Information Systems Analysis and Synthesis: SCI'99 and ISAS'99*. Julio/Agosto 1999. Orlando, Florida. Volume 2, p.p. 512-517.
- Penabad, M. R., Durán, M. J., Lalín, C., López, J. R., Paramá, J. R., Places A. S. y Brisaboa, N. R. (1999). Using Bounded Natural Language to Query Databases on the Web». En *Proceedings of the 5th International Conference on Information Systems Analysis and Synthesis: SCI'99 and ISAS'99*. Julio/Agosto 1999. Orlando, Florida. Volume 2, p.p. 518-522.

«SIMILITUDO» Y «EXEMPLUM» SENECAÑOS EN EL
MUNDUS SYMBOLICUS DE FILIPPO PICINELLI*

Bárbara Skinfill Nogal
Centro de Estudios de las Tradiciones
El Colegio de Michoacán

A José Antonio

L' eruditione profana, nelle compositioni sacre, deue assersi come il sale nel condimento delle viuande, in quantità discreta; perche altrimenti il souerchiare nell'abbondanza, non sarebbe che graue offesa del gusto. (FILIPPO PICINELLI)¹

INTRODUCCIÓN

Este trabajo forma parte de una investigación mayor en curso sobre la importante presencia del filósofo pagano Séneca en los emblemas de la enciclopedia *Mundus Symbolicus* escrita por el abad milanés Filippo Picinelli en el siglo XVII. Para esta comunicación se explora la cita textual de Séneca en la composición de los emblemas del *Mundus Symbolicus*, mediante su análisis se observa que Picinelli citó a Séneca no sólo por su carga moral, sino también por sus recursos estilísticos, esto es, el abad seleccionó descripciones, símiles, ejemplos y sentencias, entre otros recursos senecanos, para crear sus emblemas y para apoyar sus enseñanzas. En este texto se aborda específicamente la función que desempeñan la *similitudo* y el *exemplum* senecanos en los emblemas de Filippo Picinelli.

LOS AUTORES PAGANOS EN EL
MUNDUS SYMBOLICUS

El discurso emblemático de Filippo Picinelli se construye principalmente mediante el empleo de la citación, de la *similitudo*, del *exemplum* y de la *sententiae*. El más importante de estos recursos es la citación. Con respecto a este último tema, los emblemas del *Mundus Symbolicus* están estructurados a través de un conglomerado de referencias textuales de autoridades de la Antigüedad, de la Edad Media y de la Época Moderna, es decir, se recurre al argumento de autoridad para cada significado del emblema. Cada afirmación, negación o confirmación que hace Picinelli, está garantizada y avalada por una *auctoritas* que viene en apoyo del tema que se desarrolla en el emblema. La mayoría de sus fuentes provienen del mundo religioso, ya que la obra estaba destinada principalmente a la predicación. Entre los autores del mundo secular destacan los gentiles, quines ocupan un tercer lugar en importancia en lo que se refiere a la frecuencia con la que son citados por Picinelli. Para hacer esta afirmación me baso en un primer acercamiento cuantitativo a las citas textuales del *Mundus Symbolicus*, en el que sólo tomé

* Agradezco a Rosa Lucas, Germán Viveros y José Antonio Serrano los puntuales comentarios que hicieron a este trabajo.

¹ «Cortese lettore», en Filippo Picinelli (1667).

en cuenta las referencias explicitas a los autores paganos, es decir, en las que Picinelli proporciona la ubicación bibliográfica exacta del pasaje aludido.

Pero, ¿por qué sobresalen los autores gentiles en la redacción del *Mundus Symbolicus*? Para entender la posición del abad frente a los escritores gentiles es oportuno decir algunas palabras sobre las *Lumi riflessi*, cuyo título completo explica el sentido de la obra: *Luces reflejadas, o queremos decir conceptos de la Sagrada Biblia observando las aplicaciones eruditas en los volúmenes no sacros* (Milán, 1667). En esta obra reunió cuatro mil lugares que confronta entre sí para encontrar la «*simpatia corrispondenza*» entre la literatura profana y las Sagradas Escrituras. A partir de su *Lumi Riflessi*, se pueden identificar varias repuestas a por qué los autores gentiles resaltan en la redacción del *Mundus Symbolicus*. Primero, porque el abad era de la idea de que la «erudición profana, sirve para la *intelligenza* [es decir, para la comprensión] de las Sagradas Escrituras», ya que Dios manifestó su existencia y bondad al haberse dado incluso a los gentiles;² segundo, porque en las fuentes profanas hay «varias sentencias políticas y morales, sucesos de casos históricos, ritos pertenecientes a las bodas, a las exequias, a los triunfos, a los sacrificios, y varios modos de decir en los libros de los profanos [...], que tienen '*simpatia corrispondenza*' con las Sagradas Escri-

turas»;³ tercero, porque *la mondana letteratura* «sirve como de escalera, a través de cuyos escalones el intelecto se eleva al entendimiento elevado y a la docta explicación de las divinas Escrituras»;⁴ cuarto, porque muchos preceptos de la sabiduría pagana guardan una estrecha correspondencia con la moral cristiana, lo que es útil para la redacción de escritos religiosos. En una palabra, la posición de Picinelli frente a los clásicos era a «favor» de su empleo, ya que él se insertaba en la tradición de los religiosos que creían que las letras paganas eran convenientes por las enseñanzas que se podían extraer de ellas.⁵ Sin embargo, Picinelli también recomendaba usar esas citas con reserva, ya que la abundancia de su empleo causaría, entre otros efectos, «*grauue offensa del gusto*».

De los escritores gentiles más citados en el *Mundus symbolicus* sobresalen los prosistas latinos Séneca y Plinio, y los poetas latinos Ovidio, Virgilio y Horacio.

LOS AUTORES PAGANOS MÁS CITADOS EN EL *MUNDUS SYMBOLICUS*

	Mundo Natural	Mundo Artificial*	Total
Séneca	468	214	682
Ovidio	294	62	356
Virgilio	194	73	267
Horacio	139	57	196
Plinio	144	3	147

*Esta segunda parte es más breve

² «*Hor se la sapienza diuina, in guisa d'un sole diffonde i suoi lumi à tutte le nationi della terra; e come direbbe il Sauio 'Attingit ubique'. Se lo spirito della sapienza riesce 'unicus, et multiplex', unico in Dio, e multiplicato ne i soggetti, fedeli, ed infedeli, Ebrei, e Greci, barbari & idolatri, à i quali di comunicarlo si compiacque [sic]. Se con vicendevole corrispondenza; ed i profani amano d'illustrarsi al riuerber delle sacre lettere; e gli Israeliti gradiscono di rischiararsi al riflesso de i lumi, che dalla eruditione secolarea vengono tramandati; ben potendosi dir di loro, che quasi specchi l'un l'altro posti al riscontro; 'Mutuant inuicem'; deouono perciò i litterati, ad imitatione dell'ambidestro Aod, valersi, e delle sacre, e delle non sacre dottrine». Cf. Picinelli, «*Che molto bene S'accordinno con le Scritture Sacre l'eruditioni profane. Discorso proemiale*» (s. n.).*

³ «*varie sentenze politiche e morali, successi di casi istorici, riti attenenti à nozze, ad esequie, à trionfi, à sacrificii, modi varii di dire ne i libri de i Profani [...], che tengono con le Sacre Scritture simpatia corrispondenza*». Cf. Picinelli, «*Cortese lettore*» (1667: s. n.).

⁴ «*serue come di scala, per i cui gradi l'intelletto s'inalza all'intendimento eleuato, & alla dotta spiegatione delle diuine scritture*». (Picinelli 1667: s. n.).

⁵ «*San Pietro, riflettendo alle fauole, proposte, ed inuentate da gli antichi, diede loro l'attributo di dotte; 'Doctas fabulas secuti', perche ben piene di morale, politica, economica, ed vtilissima dottrina; e da somme lodi vengono ben degnamente accompagnati e per vna parte e Giuseppe, e Filone Ebreo; e per altra Clemente Alessandrino, Gregorio Nazianzeno, Eusebio Cesariense, Arnobio, Orosio, Lattantio Firmiano, Tertuliano, Agostino, e cent'altri, i quali dotati fin al miracolo di mondana eruditione, recarono con la virtù di questa, e chiarissimo lume all'intelligenza delle Sacre Scritture, ed alla Chiesa d'Iddio, insieme con la vigorosa difesa, ornamento nobile, e pellegrino*» (Picinelli 1667: s. n.).

La presencia de Plinio en la primera parte de la obra se explica por dos razones, primero por la temática de su *Naturalis historia* y, luego, por la temática del «Mundo natural» (libros I-XIII del *Mundus Symbolicus*) que trata de los cuerpos celestes, los cuatro elementos, los hombres, las partes del cuerpo humano, los animales volátiles, terrestres, acuáticos y venenosos; los árboles, las plantas, las flores, las gemas y los metales. En general, Plinio da noticias de sus observaciones acerca de la naturaleza al *Mundus Symbolicus*, las cuales le sirvieron a Picinelli para obtener noticias que sustentaran «científicamente» sus afirmaciones o negaciones; otras noticias le dieron pie a él y a otros autores para idear emblemas a partir de una característica animal o de un fenómeno natural; y, por último, Picinelli seleccionó algunas frases que por su valor moral eran aplicables al cristianismo.

La copiosa presencia de los poetas de la Edad de Oro, esto es, de Ovidio, Virgilio y Horacio se explica primero, porque fueron autores que si bien no tenían un prestigio moral en sí mismos, sí podían ser moldeados, trastocados y reinterpretados de una manera moral por los escritores cristianos. Estos autores antiguos permitieron lecturas alegóricas, anagógicas y tropológicas de los mitos gentiles,⁶ como los que ofrecían Las metamorfosis de Ovidio, encaminadas directamente al cristianismo y, en algunos versos como en los de la cuarta Égloga de Virgilio, se pudieron encontrar premoniciones al cristianismo, como fue el nacimiento de Cristo. Además, a través de la cita descontextualizada de estos autores áureos se descubrieron muchos vestigios latentes de la sabiduría pagana que podía ser aplicable sin duda a la sabiduría cristiana.

Por otra parte, también encuentro que Picinelli aludió a los poetas áureos en sus emblemas, porque las citas poéticas dentro de la estructura del emblema juegan un papel importante. De algunos versos de sus obras se extraen el lema, de otros se genera la imagen del cuerpo del emblema y, por último, otros tantos citados al final del emblema funcionan como una «*suscriptio* en verso», reminiscencia del antiguo emblema de Alciato en el cual la *suscriptio* estaba conformada por un epigrama. Después de analizar las citas a estos poetas latinos dentro de los emblemas del *Mundus Symbolicus*, podemos afirmar que su uso es muy productivo en los tres componentes del emblema.

Con respecto a Séneca, tema de esta comunicación, las cuantiosas citas textuales y las continuas alusiones a su obra en gran parte se deben a la preferencia de que gozó dicho autor entre los escritores cristianos (cf. Herreras, Rivera de Ventosa y Oroz-Reta). Estos citaron a Séneca y destacaron su valor ético, moral, político, y, sobre todo, su premonición al cristianismo. Se ha dicho que lo que contribuyó a la cercana filiación de Séneca al cristianismo fue su supuesta relación epistolar y amistosa con san Pablo (cf. Elorduy, Roca Meliá 1965, González Luis y Rodríguez Fernández). Gran parte de sus pensamientos morales pudieron fácilmente ser aplicados al cristianismo⁷ y muchas citas ofrecían correspondencias entre cristianismo y filosofía estoica. En el ámbito de la literatura emblemática Séneca fue un autor que gozó de un gran prestigio como moralista y, sobre todo, como educador del príncipe. Sólo basta recordar aquí algunos emblemáticos textos que tomaron mucho de las doctrinas senecanas que sirvieron para la elaboración y ex-

⁶ Como lo puso en práctica Juan Pérez de Moya en su *Philosophia secreta* (1585). En el capítulo I definió los tipos de lecturas, es decir, de los «sentidos» que se podían extraer de las fábulas gentiles. Así explica que el «Sentido alegórico es un entendimiento diverso de lo que la fábula o escritura literalmente dice [...] Anagógico... que quiere decir guiar hacia arriba, a cosas altas de Dios [...] Tropológico [...] como quien dijese, palabra o oración convertible a informar el ánima a buenas costumbres» (Pérez de Moya: 69-70).

⁷ «El pensamiento de Séneca sobre Dios se asemeja al pensamiento cristiano, especialmente, en los aspectos éticos, pues toda la moral senecana sigue el principio general: evita el mal, haz el bien» (González Luis: 415-416).

plicación de emblemas como los *Emblemas morales* (Segovia, 1591) de Juan de Horozco y Covarrubias, el *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos, y morales* (Madrid, 1670) de Juan Baños y Velasco, el *Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido y ilustrado* (Burgos, 1684) de Francisco de Zárraga, y el *Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas* (traducción al español, Amberes, 1733) de Otto Vaenius, entre otros.

La aparición de Séneca dentro de la emblemática como importante representante del estoicismo moderado fue estudiada por Christian Bouzy en su trabajo sobre «Neoestoicismo y senecismo en los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco» (69-78). En este artículo su autor mostró cómo algunos preceptos de la moral de los estoicos y, en especial, de Séneca sirvieron de base a Juan de Horozco para idear sus emblemas y cómo conjugó estas enseñanzas paganas con la ética cristiana. Por otra parte, también contamos con un trabajo anterior sobre «La presencia de Séneca en Picinelli» de Rosa Lucas (Gómez Bravo-Skinfill). En él su autora señaló la notable manifestación de Séneca y de San Agustín dentro del *Mundus Symbolicus*, además destacó algunos paralelismos que encontró entre las citas del filósofo estoico Séneca y las del apóstol San Pablo. En ambos estudios se examinó cómo se integraron la ética estoica y la cristiana en un género didáctico y doctrinario como el emblemático.

Pero si bien la presencia de Séneca en el *Mundus Symbolicus* respondió a una aplicación de su pensamiento moral que se combinó con la moral cristiana, de la misma manera quiero señalar en el presente trabajo que su cuantiosa aparición se debió a la preferencia que tuvo Picinelli por algunos de sus recursos literarios.

HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA CITA

Este trabajo, como ya se mencionó, forma parte de una investigación en curso sobre «Séneca en el *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli». Para ubicar mejor esta comunicación sobre «Similitudo y exemplum senecanos en el *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli» es oportuno decir algunas palabras sobre esa investigación más amplia. El eje principal de esta investigación es el análisis de la función que desempeñan las citas de Séneca en los emblemas de Picinelli. Para ello se tomará en cuenta tres aspectos: el primero se refiere a la forma de la cita, es decir, se estudiará la cita en su contexto original, con independencia del emblema; el segundo, trata de la función que desempeña la cita dentro del emblema; y el tercero, sobre el sentido que adquiere la cita en su nuevo contexto, es decir, la recontextualización de la cita.⁸ El primer aspecto está muy relacionado con el estilo de Séneca; el segundo, con la forma de argumentar de Picinelli; y, en el último, se hará una comparación entre ambos autores para observar si el texto citado por Picinelli tiene el mismo sentido que en su contexto original o si se aleja de éste. Finalmente, en este último paso, se estudiará en el futuro la recontextualización del pasaje, es decir, se comentará cómo se cristianiza o moraliza el pasaje de Séneca en los emblemas de Filippo Picinelli.

El corpus de citas estará formado sólo por aquellas citas textuales que cuentan con su respectiva referencia bibliográfica.⁹ En Picinelli encontramos que cita de tres formas a Séneca:

1. «De forma directa»,¹⁰ es decir, da la referencia bibliográfica exacta del pasaje citado.

⁸ Fue de gran ayuda metodológica el artículo de García Román.

⁹ Para este trabajo utilicé la edición latina del *Mundus* (Picinelli 1729).

¹⁰ Cabe mencionar que no me refiero a que Picinelli haya acudido directamente a los originales, sino que pudo también citar a Séneca a través de textos de segunda mano como los repertorios de erudición.

2. De forma vaga, es decir, únicamente nombra al autor sin proporcionar ningún dato más.

3. «De forma indirecta», es decir, toma el fragmento senecano de otro autor, en este caso en particular de Justo Lipsio.¹¹

En lo revisado hasta ahora, esto es, el *corpus* de citas de Séneca, Ovidio, Virgilio y Horacio se puede afirmar que en su mayoría las referencias bibliográficas a estos autores gentiles son exactas en los poetas, y en las tragedias senecanas sólo falta el número de verso y en las obras en prosa de Séneca, el número de párrafo con el que cuentan las ediciones modernas.

Para este trabajo seleccioné las citas de Séneca que aparecen en los libros I sobre *Los cuerpos celestes* y II sobre *Los cuatro elementos* del *Mundus Symbolicus* a manera de muestra representativa. El corpus está formado por ochenta y cuatro citas, la mayoría de las cuales provienen de las obras en prosa de Séneca y una minoría de sus tragedias en verso. La obra más citada son las *Epistulae morales ad Lucilium* con veintiocho citas, luego sigue su obra «científica» *Naturales Quaestiones* con siete referencias, después el *de Beneficiis* y el *de Clementia* con cinco apariciones respectivamente. De sus *Dialogorum libri XII* Picinelli extrajo pasajes del *de Ira* y del *de Providentia* en cinco ocasiones; de su *Consolatio ad Polybium* y del *de vita beata* dos veces y en una sola ocasión del *de tranquillitate animi*. Por otro lado, de su obra poética Picinelli citó veintidós pasajes de las tragedias, los cuales se encuentran distribuidos de la siguiente manera: *Medea*, *Hercules Furens* e *Hippolytus* con cuatro citas, luego siguieron *Agamemnon*, *Troades* y *Thyestes* con tres alusiones cada

una y, finalmente, una sola referencia a su tragedia *Octavia*. Al lado de estas citas precisas a Séneca también se presentan cinco alusiones vagas y dos indirectas tomadas de Justo Lipsio.

Con respecto a los datos anteriores, es indudable la predilección de Picinelli por las obras en prosa de Séneca. También es evidente que la mayor parte de las referencias tomadas de las obras de Séneca, tanto en prosa como en verso, Picinelli las ubica en el comentario o «*suscriptio* en prosa», es decir, un 94.04 %, mientras que en los lemas apenas encontramos un 5.96 %. Por otra parte, se detectaron algunas citas a partir de las cuales Picinelli seguramente creó la parte gráfica del emblema, es decir, el cuerpo del emblema. Así encontramos las citas senecanas en las tres partes que estructuran el emblema y sabemos que fueron muy fructíferas, sobre todo, en el comentario o «*suscriptio* en prosa» del *Mundus Symbolicus*.

LA CITA SENECA NA Y SUS RECURSOS ESTILÍSTICOS

La finalidad esencial de los escritos de Séneca era doctrinaria y pedagógica más que literaria. Sin embargo, para conseguir enseñar a sus lectores sus ideas morales empleó varios recursos literarios que le permitieron captar la atención de su lector y cumplir eficazmente su cometido. El propósito de sus escritos era guiar al hombre a la virtud «estoica»; una vez alcanzada ésta el hombre podría vivir conforme a su naturaleza y así cumplir con su fin en este mundo. En sus *Dialogorum libri XII*, *Epistulae morales ad Lucilium* e incluso en sus *Naturales Quaestiones* «su principal interés es explorar las consecuencias prácticas para la conducta moral diaria, [...] 'aplicando todo a la moral y a calmar la furia de las pasiones'». ¹² Para

¹¹ Las citas son tomadas de su *Manuductio philosophiam stoiconum* o *Conducción a la filosofía estoica* obra en la que Lipsio expone su teoría del estoicismo, con sentido cristiano, «llevado de la mano de Séneca sin olvidar las doctrinas de los Santos Padres. [Esta obra fue] una verdadera guía del neoestoicismo de su época», (Herreras:79).

¹² «*Omnia ad mores et ad sedandam iram adfectum referens* (Ep. 89, 23)» (Kenney-Clausen:567).

cautivar a su lector Séneca se valió de los recursos literarios para lograr su cometido, entre los que se hallan frases breves (*sententiae*), evasión de la subordinación gramatical, profusión de interrogaciones y exclamaciones, paradoja, antítesis, personificación, metáfora, descripción, figura etimológica, oxímoron, gradación, asíndeton, polisíndeton, *exemplum* y la comparación entre otros.

El más importante de esos recursos es el estilo sentencioso que caracteriza su prosa, la cual está estructurada mediante el uso de frases cortas «*minutissimae sententiae*», según las llama Quintiliano, que pretenden hacer el texto más claro y sencillo, además de sorprender al lector en cada momento con frases muy concisas «que tienden a adueñarse del espíritu del interlocutor, sin darle tiempo a conocer de dónde procede el golpe que se le ha asestado» (Roca Meliá 1994: I, 44). Esta forma de expresión condiciona otras características de la prosa como la parataxis, la preferencia por la oración simple, la simplificación sintáctica, entre otras más.

El segundo recurso es la comparación, la que tiene una finalidad didáctica, ya que ayuda a Séneca, como él mismo explica, a compensar su escasa capacidad de situarse tanto él que está hablando como a quien lo escucha en el asunto tratado en su escrito (*Ep.*, 59, 5-6). Séneca en su epístola 59 incita a Lucilio a emplear la comparación, pues este recurso no sólo debe limitarse al uso poético, sino también debe utilizarse en los discursos para expresar algo más claramente y así ponerlo ante los ojos de quienes escuchan. En la mayoría de las comparaciones elaboradas por Séneca se equipara el comportamiento del hombre con el de la naturaleza y mediante estos paralelos comprueba la enseñanza que está exponiendo.

El tercer recurso es el *exemplum* que desempeña una evidente función didáctica, ya que explica lo que parece oscuro y hace tangible o palpable cierto tema mediante el recuerdo de algún personaje en cierta situación. Séneca consciente de las posibilidades didácticas de este recurso lo empleó e invitó a Lucilio a recurrir a éste en sus escritos. Según el filósofo estoico se debe acudir a los ejemplos por dos sabias razones, primero, porque los hombres creen más en la vista que en el oído y, luego, porque el camino es más largo a través de los preceptos; breve y eficaz, a través de los *exempla*.¹³ Séneca se sirvió del *exemplum* para reforzar o debilitar, confirmar o contradecir lo expuesto en sus argumentos y además para persuadir o aconsejar a su lector hacia la enseñanza moral que buscaba inculcarle.

1. LA SIMILITUDO SENECANA EN LOS EMBLEMAS DE PICINELLI

Un recurso literario ampliamente manejado por Filippo Picinelli para la elaboración y compilación de los emblemas del *Mundus symbolicus* es la *similitudo*. Para ello el abad se sirve de analogías que pertenecen al ámbito de lo cotidiano, recurre a sucesos de la vida diaria (Lausberg: 1, 355 y 356), como la caída del rayo, la primera lluvia de otoño, el ocaso del sol y de la luna, el nacimiento del sol, una antorcha encendida, el eclipse de sol, el sol entre las nubes, entre otros. También sus personajes pertenecen a la naturaleza y no tienen un nombre propio, *v. g.* el rayo, la llama, el sol, los astros, la luna, el mundo, las nubes, en fin todos ellos miembros de la naturaleza (Azaustre:70). Por las características de los personajes y de los sucesos de que se trata,¹⁴ Picinelli se valió de la *similitudo* para establecer estas

13 Cf. *Ep.*, 6, 5: «*in rem praesentem venias oportet, primum quia homines amplius oculis quam auribus credunt, deinde quia longum iter est per praecepta, breve et efficax per exempla*».

14 Es decir, de *Los cuerpos celestes* y de *Los cuatro elementos*.

correspondencias entre la naturaleza y el hombre; este recurso literario se encuentra (junto con el *exemplum* que más abajo trataremos,) dentro de la esfera del *simile*.

Por ejemplo, en el emblema I, 155 del abad Certani, se muestra como cuerpo del emblema al rayo solar que es lanzado por el sol a la tierra y que permanece unido a él con el lema: *haeret origini* (se adhiere a su origen), para representar al alma justa y contemplativa de lo divino, que aunque habita en este mundo terrenal, vive y medita en el celestial. Para reforzar la idea del emblema toma un pasaje de Séneca ad hoc:

Quemadmodum solis radii contingunt quidem terram, sed ibi sunt unde mittuntur: sic animus magnus *et* sacer, in hoc demissus, *et* propius Divina *noscens*, conversatur quidem nobiscum, sed haeret origini suae. (Sen., *Ep.*, 41, 5)¹⁵

Como los rayos del sol tocan ciertamente la tierra, pero están allí desde donde son enviados, así el ánimo grande y sagrado es enviado acá y conociendo de cerca lo divino, vive, sin duda, con nosotros, pero se adhiere a su origen.

El contexto del que proviene la cita de Séneca es similar al del emblema. Así tenemos que en la Epístola 41 desarrolla el tema «Un dios habita en nuestra alma». Desde el inicio de la epístola Séneca dice a Lucilio «Dios está cerca de ti, está contigo, está dentro de ti» (Sen., *Ep.* 41, 1) y que él vive ahí para moderar el bien y el mal que posee en su interior y que sin su ayuda no podrá ser un hombre bueno, pues «Él es quien procura nobles y elevados consejos» (2). Además Séneca le explica que Dios se manifiesta en la maravillosa e impresionante naturaleza para que despierte en él «la creencia en una divinidad» y que a

su vez ésta le suscitará en su alma «un cierto sentimiento de religiosidad» (3). Así el alma virtuosa es impulsada por un poder celeste y no puede subsistir sin su ayuda ya que «su parte más noble está en el lugar del que ha descendido» y por eso como los rayos del sol... «se adhiere a su origen; [y] está pendiente de ese lugar, hacia él se orienta y dirige su esfuerzo; de nuestros asuntos se ocupa como un ser superior» (5). Concluye la epístola afirmando que esta alma virtuosa resplandece con sus propios bienes que «ni se le puede[n] arrebatar ni otorgar» y que «llega a su plenitud si ha cumplido el fin para el que ha nacido [...] vivir conforme a su propia naturaleza» (8). La epístola en su conjunto y fragmentariamente pudo ser muy aplicable al cristianismo, solamente al final tendríamos que decir que el cristiano debe vivir conforme a Dios.¹⁶

Otro ejemplo oportuno de *similitudo* muy relacionada con la concepción del emblema, se encuentra en el II, 56, donde se presenta a la llama como cuerpo del emblema y los lemas que lo acompañan son: *DEORSUM NUNQUAM* (hacia abajo nunca), *IMIS HAERENS AD SUPREMA* (de la sima a la cima) y *VIGOR OMNIS IN ALTUM* (todo el vigor hacia lo alto); a continuación Picinelli explica que esto significa el espíritu noble y elevado que hace suyas «tanto las cosas mundanas como las espirituales».

Para reforzar el significado del emblema Picinelli cita a su vez una *similitudo* de Séneca, que dice:

Quemadmodum flamma surgit in rectum, jacere, ac deprimi non potest, non magis quam quiescere: ita noster animus in motu est, *et* mobilior *et* actuosior, quo vehementior fuit.¹⁷ (Sen., *Ep.*, 39, 3)

15 En el pasaje subrayé las variantes que encontré al confrontar la cita senecana de Picinelli con el original de Séneca. A continuación transcribo el texto de Séneca: «*Quemadmodum radii solis contingunt quidem terram, sed ibi sunt, unde mittuntur; sic animus magnus ac sacer et in hoc demissus, ut propius divina nossemus, conversatur quidem nobiscum, sed haeret origini suae...*» (Séneca 1996: 1, 274).

16 Séneca. *Epístolas morales a Lucilio* (1996: 1, 256-260).

Como la llama se alza en línea recta, y no puede estar acostada, ni hacerse bajar, ni tampoco descansar, así nuestro ánimo está en movimiento, y es más ágil y activo, cuanto más vehementemente fue.

Finalmente, en el emblema II, 244 cuyo cuerpo es un rayo que irrumpe entre las nubes con el lema italiano: *L'OFFESA A POCHI ED IL TERRORE A MOLTI* (la ofensa a pocos y el terror a muchos) que es traducido al latín por Agustín Erath como: *DUM PAUCOS LAEDIT, MULTOS TERRET* (mientras hiere a pocos, amedrenta a muchos), representa al castigo dado por Dios a los pecadores o por el buen príncipe a los malhechores. Para reforzar la idea del emblema se cita a Séneca que dice:

Ut fulmina paucorum periculo cadunt, omnium metu; sic animadversiones magnarum potestatum terrent latius, quam nocent (Séneca 1970: 1, 378 y 380) (Sen., de Clem., I, 8, 5).

Como los rayos caen con peligro de pocos y con miedo de todos, así los castigos de las grandes autoridades espantan más que dañan.

Para reforzar el significado del emblema anterior, Picinelli, después de citar a Séneca, también recurre a pasajes tanto de san Cipriano y de Horacio, quienes manejan el castigo como corrector de otros hombres, como de Justo Lipsio y de Ovidio para señalar la idea de que el castigo atemoriza a todos.

De este apartado podemos decir que las *similitudines* senecanas son muy productivas para la concepción del emblema. Así en los ejemplos anteriores se observa una entera correspondencia entre cuerpo del emblema y su significado, y algunas veces también hay correspondencia con el lema. Ésta puede ser textual, es decir, que de la cita se extrae el lema (*vid. supra* I, 155), o en ella se hace «alguna alusión» al lema.

Para concluir, el empleo de imágenes y de comparaciones fue un elemento muy importante en las obras de Séneca, pues ellas venían en su ayuda para demostrar y apoyar sus argumentos que fundamentaban una enseñanza (*Cf. Ep.*, 59, 5-6) de la misma manera que sucede en los emblemas de Picinelli.

2. EL EXEMPLUM SENECAÑO EN LOS EMBLEMAS DE PICINELLI

El *exemplum* es otro recurso literario al que recurrieron asiduamente Picinelli y Séneca por su clara finalidad didáctica, pues, como ya se explicó, Séneca prefería este recurso para explicar a Lucilio de una manera breve, contundente y eficaz, a través del *exemplum*. Lo mismo que Séneca, Picinelli era de la idea de que son más importantes las obras que las palabras, es decir, que hay que predicar con los *exempla*. Picinelli, consciente de la eficacia de este recurso en Séneca, empleó los *exempla* para confirmar la enseñanza que expuso en el emblema; destacó principalmente las virtudes de esos personajes y mostró a sus lectores cómo se comportó determinado personaje histórico en determinada situación.

Al contrario que la *similitudo*, el *exemplum* se refiere a un hecho finito, es decir, cuando se trata de un acontecimiento concreto (Azaustre-Casas:136) —real (histórico) o ficticio (mitológico o literario) pero verosímil—, que puede generalizarse (Mortara Garavelli:86) y que es protagonizado por determinados personajes en un tiempo dado.

Ahora veamos cómo funcionan los *exempla* senecanos en los emblemas de Picinelli. Para ello sirva de muestra el emblema II, 40 en el que claramente se ve el empleo del *exemplum*. Este emblema lleva como cuerpo el «fuego encendido sobre el altar en el templo de las Vestales, bajo el nocturno estrellado

17 «Quemadmodum flamma surgit in rectum, iacere ac deprimi non potest, non magis quam quiescere; ita noster animus in motu est, eo mobilior et actuosior, quo vehementior fuerit» (Séneca 1996: 1, 260).

cielo», con el lema que le puso el padre Ottavio Boldonio: *AEMULA SIDERUM VIGILAT* (imitador de las estrellas vigila), emblema que significa el alma vigilante del óptimo cardenal Monti. El cardenal y obispo de Milán Cesare Monti fue asociado a Octavio de quien Séneca alabó su vigilancia con las siguientes palabras:

Omnium domos illius vigilantia defendit, omnium otium illius labor, etc. Ex quo se Caesar orbi terrarum consecravit, sibi eripuit, et siderum modo, quae irrequieta semper cursus suos explicant, numquam illi licet vel subsistere, vel quicquam suum facere.¹⁸ (Sen., *Consol. ad Polybium*, 7, 2)

Su vigilancia preserva las casas de todos; su trabajo, el descanso de todos; etcétera; por lo cual se consagró César a toda la tierra, se la apropió y al modo de las estrellas que incansables siempre recorren sus órbitas, nunca le es permitido o detenerse o hacer algo suyo.

A través de este *exemplum* se puede inferir que el cardenal Monti sobresalía por su vigilancia o atención desinteresada por los demás y por la constancia en su forma de actuar, de la misma manera en que las estrellas son constantes al recorrer su órbita. En este emblema el *exemplum* le sirve a Picinelli para confirmar y para concluir breve, eficaz y patentemente la enseñanza que se busca dentro del emblema.

Otro *exemplum* senecano se encuentra en el emblema creado por Filippo Picinelli I, 326 donde la luna en medio de las estrellas lleva el lema: *QUAE MAIORA, MINORA* (menores, los que son mayores), para significar que los hombres que «sobresalen por sus méritos muchas veces son colocados en puestos inferiores». Para confirmar el pensamiento expuesto en el emblema, Picinelli citó un fragmento del *de Beneficiis* de Séneca en

el que el filósofo estoico despliega también una serie de *exempla* para desarrollar su idea de cuán injusta e ingrata había sido la república con sus mejores ciudadanos:

Immensum erit, si percurrere coepero, ipsa respublica quam ingrata in optimos ac devotissimos sibi fuerit, quamque non minus saepe peccaverit, quam in ipsam peccatum est. Camillum in exilium misit; Scipionem dimisit, exsulavit post Catilinam Cicero, diruti ejus penates, bona direpta, factum, quidquid victor Catilinam fecisset. Rutilius innocentiae pretium tulit in Asiae latere, Catoni populus Romanus praeturam negavit, consulatum pernegavit, etc. (Sen., *de Benef.*, 5, 17) (Séneca 1970: 3, 336 y 338).

Sería prolijo si empiezo a contar cuán ingrata ha sido la misma República con sus mejores y muy devotos [ciudadanos] y cómo ha cometido la misma falta que otros han cometido con ella. Mandó al exilio a Camilo; abandonó a Escipión, después de Catilina desterró a Cicerón, destruyó su hogar, confiscó sus bienes, hizo exactamente lo que hubiera hecho Catilina victorioso. Rutilio pagó el precio de su inocencia en una región de Asia; el pueblo romano negó a Catón la pretura y le negó obstinadamente el consulado, etcétera.

Con estos *exempla* se puede ver la preferencia que tuvieron ambos autores, Séneca y Picinelli, por los *exempla* históricos, se tratan de hombres de carne y hueso con virtudes y con defectos, ambos los que serían destacados según el caso que necesite.

Después de observar los ejemplos anteriores, podemos decir que se encontró coincidencia en el uso de las citas-*exempla* de Séneca y de esos fragmentos en Picinelli. En los emblemas citados los *exempla* desempeñan una función corroborativa, esto es, ratifican el argumento expuesto por Picinelli y dicho *exemplum* se ofrece como un paradigma en el que se apoya el asunto o

18 Picinelli citó el fragmento con algunas modificaciones y éstas las he subrayado. A continuación transcribo el pasaje correcto de Séneca: «Omnium somnos illius vigilia defendit omnium otium illius labor [...] Ex quo se Caesar orbi terrarum dedicavit, sibi eripuit, et siderum modo, quae irrequieta semper cursus suos explicant, numquam illi licet subsistere nec quicquam suum facere.» Picinelli omitió esta parte del texto: «omnium delicias illius industria, omnium vacationem illius occupatio». La más significativa modificación es la de la palabra somnos (sueños) por domos (casas), y los demás cambios no modifican el sentido del texto (Séneca 1970: 2, 374).

la enseñanza que se desarrolla en el emblema (Rodríguez Herrera:218). El uso de *exemplum* en Picinelli no es extraño, si recordamos que el *Mundus Symbolicus* fue una obra dirigida a los predicadores y que éstos aprovecharon ampliamente dicho recurso en sus sermones que buscaban adoctrinar a las almas cristianas mediante el empleo de modelos de conducta, incluso de la Antigüedad, que eran dignos de ser imitados por su virtuosa conducta. Los *exempla* tomados de Séneca son sobre todo históricos.

Por último, faltaría estudiar si hay coincidencia en ambos autores en el valor moral del personaje que sirve de *exemplum*. Este lema serviría para observar si un *exemplum* senecano pasa de la misma manera a Picinelli, o si se da una revaloración del personaje o si un *exemplum* senecano en Picinelli se encuentra como un «*antiexemplum*». Además, sería interesante saber cómo funcionan los *exempla mythologica*¹⁹ de Séneca, un recurso muy empleado en sus tragedias, en el libro III sobre «Dioses, héroes y hombres» del *Mundus Symbolicus*.

CONCLUSIONES

De lo ahora expuesto podemos señalar que el lugar ideal para la *similitudo* en Picinelli es el cuerpo del emblema. A partir de ella se extrae la imagen del emblema e igualmente a partir de ella se establece el sentido del emblema. En el *corpus* revisado aparecen las *similitudines* senecanas para reforzar el cuerpo y el sentido del emblema en un 10.71% de las citas consideradas. Sin duda, estos pasajes de Séneca dan origen al cuerpo y al sentido de los emblemas del *Mundus Symbolicus*, es decir, se presentan como las muy probables fuentes literarias del emblema y son muy productivos para la concepción gráfica del emblema.

En lo que se refiere al uso del *exemplum* se encontró que hay coincidencia en el empleo de estos pasajes tanto en Séneca como en Picinelli. Los *exempla* senecanos le sirvieron a Picinelli para corroborar lo expuesto en sus emblemas y se encontró que el abad milanés recurrió a este recurso literario un 9.52% del total del *corpus* revisado. El *exemplum* por una parte aparece sólo en el comentario picinelliano, pues es ahí donde se explica el sentido del emblema y sus aplicaciones didácticas; y por otra, el empleo de estos pasajes no está relacionado con la invención de emblemas.

Por último, este trabajo invita a poner más atención en el proceso de creación de los emblemas y también en el estudio del estilo de los propios emblematistas y compiladores de emblemas.

BIBLIOGRAFÍA

- Azaustre, Antonio, y Juan Casas. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Bouzy, Christian. *Neostoicismo y senecismo en los «Emblemas Morales» de Juan de Horozco*.
- Elorduy, Eleuterio. «Séneca y el cristianismo». En *Actas del Congreso Internacional de Filosofía, en conmemoración de Séneca en el XIX centenario de su muerte de su muerte*. Madrid: 1965. 179-206.
- García Román, Cirilo. «Análisis y clasificación tipológica de los mote de los *Emblemas Morales* de Horozco y de las *Empresas Sacras* de Núñez de Cepeda». En Sagrario López Poza (editora). *Estudios sobre Literatura Emblemática Española. Trabajos del grupo de investigación Literatura emblemática hispánica (Universidade da Coruña)*. La Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2000. (Colección SIELAE). 81-153.
- Gómez Bravo, Eloy, y Bárbara Skinfill (editores). *Las dimensiones del arte emblemático*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán, (en prensa).
- González Luis, José. «Séneca y Pablo». En Miguel Rodríguez Pantoja. *Séneca, dos mil años después. Actas del Congreso Internacional Con-*

¹⁹ Rodríguez Herrera encontró que la suma de los versos que constituyen los pasajes con *exempla mythologica* representan el 5.38% del total de los versos de las tragedias, por lo que se está ante un recurso literario de cierta relevancia en el conjunto de estas obras.

- memorativo del bimilenario de su nacimiento. Córdoba: Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Obra social y cultural Caja Sur, 1997. 413-418.
- Herreras, Domiciano. *Séneca y la proyección europea de su obra*. Málaga: (s. n.), 1968. (Estudios de Literatura Comparada).
- Kenney, E. J., y W.V. Clausen (editores). *Historia de la literatura clásica (Cambridge University)*. vol. II Literatura latina. Traducción de Elena Bombín. Madrid: Gredos, 1989.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. 3 vols. Traducción de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1996. (Biblioteca Románica Hispánica, Manuales, 15).
- Mortara Garavelli, Bice. *Manual de retórica*. Traducción de Ma. José Vega. Salamanca: Cátedra, 1991. (Crítica y estudios literarios).
- Oroz-Reta, José. «Séneca y San Agustín ¿influencia o coincidencia?». *Augustinus*, 39-40 (1965): 295-326.
- Pérez de Moya, Juan. *Philosophia secreta*. Edición crítica de Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995. (Letras Hispánicas, 404).
- Picinelli, Filippo (1667). *Lumi riflessi ò dir vogliamo concetti della Sacra Bibbia osseruati ne i volumi non sacri studii eruditi*. Milano: nella Stampa di Francesco Vignone, con Licenza de' Superiori, et Priuilegio.
- Picinelli, Filippo (1729). *Mundus Symbolicus in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam Sacris, quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus*. Coloniae Agrippinae: Apud Haeredes Thomae von Cöllen, & Josephum Huisch.
- Rivera de Ventosa, E.. «Significación ideológica de las citas de Séneca en San Buenaventura». *Helmantica*, xvi, 50-51 (1965): 385-398.
- Roca Meliá, Ismael (1965). «Humanismo de Séneca e ideal cristiano». *Helmantica*, xvi, 50-51, 356-384.
- Roca Meliá, Ismael (1994). «Introducción general». En Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*. 2 vols.. Introducción, traducción y notas de Ismael Roca Meliá. Madrid: Gredos, 1994 y 1989. (Biblioteca Clásica Gredos, 92, 129).
- Rodríguez Fernández, Celso. «*Epistulae Morales ad Lucilium: Séneca cristiano*». En Miguel Rodríguez Pantoja. *Séneca, dos mil años después. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*. Córdoba: Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Obra social y cultural Caja Sur, 1997. 307-332.
- Rodríguez Herrera, Gregorio. «*Exempla mythologica* en las tragedias de Séneca». En Miguel Rodríguez Pantoja. *Séneca, dos mil años después. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*. Córdoba: Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Obra social y cultural Caja Sur, 1997. 211-221.
- Seneca (1996). *Epistles*. 2 vols. With an english traslation by Richard M. Gummere. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press. (The Loeb Classical Library, 75 y 76).
- Seneca (1970). *Moral essays*. 3 vols. With an english traslation by John W. Basore. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1970. 1979 Y 1975. (The Loeb Classical Library).
- Zafra, Rafael, y José Javier Azanza (editores). *Emblemata aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*. Madrid, Akal, 2000. (Arte y estética, 56). 69-78.

DESCRIPCIÓN JEROGLÍFICA Y RETÓRICA DE LA EMPRESA: PEDRO DE VALDERRAMA Y SAMBUCO

Paolo Tanganelli

No basta afirmar que el sermón barroco es, en general, marcadamente descriptivo e insistir en que esta exuberancia decorativa es la misma que anima y caracteriza cualquier manifestación artístico-arquitectónica de la Contrarreforma. Ya ha llegado el momento de que empecemos a distinguir las diferentes modalidades ecrásticas elegidas y combinadas por el orador eclesiástico, entre las cuales, a mi parecer, hay que destacar la reconstrucción verbal de empresas y emblemas.

El jesuita Bartoli, en un texto satírico en el que se dilucidan los elementos que nunca deberían faltar en una prédica, empieza no casualmente por las descripciones *sensu stricto* y por las citas de empresas y emblemas (Morán:160). Abandonado ya desde hace tiempo el sermón escolástico y dogmático, el predicador aurisecular comprende que los nuevos pilares de su elocuencia tienen que ser imaginativos y no discursivo-rationales. El agustiniano Pedro de Valderrama¹ es, desde este punto de vista, uno de los autores más representativos, porque sus sermones son auténticas selvas de símbolos donde se entrelazan sin solución de continuidad rebuscadas efigies, vivaces retratos, topo-

grafías, cronografías, prosopopeyas, *tableaux* y, desde luego, continuas referencias a libros de empresas y de emblemas.

1. SERMÓN EMBLEMÁTICO

Aunque las *Artes praedicandi* durante toda la primera mitad del XVII suelen censurar el uso sistemático de jeroglíficos, muchos predicadores no dudan en emplearlos para adornar sus sermones.² Además algunos, como Valderrama, parecen incluso ir más lejos, al convertir el emblema en una suerte de *techne* compositiva. Una de las fundamentales novedades del XVII es, en efecto, la paulatina difusión de una nueva tipología de concepción que podríamos llamar emblemática o emblematizada, que tiende a transformar la prédica en una pormenorizada descripción o de un único macrojeroglífico (a menudo inventado por el mismo predicador) o de múltiples referencias emblemáticas encadenadas. Sin embargo, sólo en raros casos la crítica especializada ha reflexionado sobre las implicaciones conceptuales de esta metamorfosis del sermón barroco (Pérez Martínez).³ El «Sermon quarto en la festividad

¹ Para una presentación bio-bibliográfica de este autor, *cf.* Soria.

² De esto trata Ledda (1996) que examina varios ejemplos de interpolación de jeroglíficos en sermones barrocos proponiendo una interesante taxonomía: «...jeroglíficos visuales-verbales, jeroglíficos que quedan en los límites del código verbal y de la agudeza, jeroglíficos potenciales...» (116). En «Sull'oratoria sacra di Pedro de Valderrama» demuestra, además, que para Valderrama era fundamental la producción de 'efectos visivos'.

³ Pero también Ledda ofrece útiles indicaciones en los artículos ya citados y, sobre todo, en 1996.

de la Assumpcion de nuestra Señora», recopilado en la tercera parte de los *Exercicios* valderramianos para las festividades de los santos, resulta, desde esta perspectiva, paradigmático (PSTEE: III, 377-385).

Ya el versículo del Evangelio de Lucas con que se abre —«*Intravit Iesus in quodam castellum*» (Lucas 10)— remite a la imagen del Castillo místico (Blanco) de la cual sobre todo la primera parte del sermón no es más que una continua descripción y un prolongado comentario. En un primer momento el predicador recuerda varios jeroglíficos esculpidos sobre famosos sepulcros antiguos: el de Arquíloco (descrito por Capaccio y por Alciati), el de Aristipo (pero en realidad se trata de Isócrates y de una empresa de Capaccio), el de Áyax (emblema de Alciati), el de Aquiles, el de Platón y el bíblico de Raquel (PSTEE: III, 378-379). A continuación Valderrama emprende la fabricación del espléndido jeroglífico que, en su opinión, debería figurar en la desconocida tumba de la Virgen:

Siendo pues esto assi, y que las virtudes, o vicios de las personas famosas se ponen en su sepulcros [*sic*], o en figura de algunas estatuas, o columnas, o piramides, o pinturas, o geroglíficos, oy que celebramos la muerte de la mas valerosa muger que produjo en la tierra el cielo, y no es forçoso aver de adornar su sepulcro, razon será que lo adornemos de todas maneras, no con una estatua, ni con una emblema, sino con muchas: y assi en lugar de piramide, pondremos encima de su sepulcro un castillo: y en lugar de estatuas, las dos famosas hermanas Marta y Maria, y en lugar de geroglífico y emblema, pondremos a su Hijo santissimo, Christo Redentor nuestro, cercado de Angeles y resplandores, que viene a recibir a su madre para entrar en la gloria. (379)

Después de describir las tres torres de este edificio fantasmagórico, a medio camino entre las *Moradas* teresianas y los

Palacios tan a menudo evocados en las *Artes memoriae*, pasa a hablar de las dos estatuas (Marta y María) que vigilan este castillo fúnebre y, finalmente, intenta dibujar el cuadro divino —e igualmente evanescente— de la Asunción:

En la ultima parte del sepulcro estava el principal quadro, ô geroglífico, que era el Hijo de Dios, recibiendo a su madre en los braços gloriosa ya resucitada, para llevarse a la gloria... (382)

No sorprende que pocas líneas más abajo, desleída en esta prosa inspirada, se encuentre otra clara (si bien anónima) alusión a una empresa que Valderrama conocía muy bien, la del lince que «vee lo que tiene delante los ojos, aunque esté detras de una pared» (*ibid.*).⁴ Pero todo ya se ha vuelto emblemático en este sermón y por este motivo es imposible seguir refiriéndose a emblemas externos, emblemas citados, emblemas, por así decirlo, «previos».

La última parte de la prédica se detiene en la descripción del Tránsito al cielo de la Virgen introduciendo un coro de ángeles que contemplan y comentan el espectáculo, así que ya no resulta claro si todavía el discurso sigue anclado en el espacio ecrástico del lienzo imaginario, pero al fin y al cabo importa bien poco, puesto que la *pictura* es siempre meramente verbal.

Este emblema «nudo»⁵ desproporcionado, este gnomoglifo ininterrumpido y prolijo, ya no es separable de ninguna forma del resto del sermón, porque se ha convertido en el sermón mismo (la parte ha fagocitado el todo). Por este motivo no tiene un único motto, sino decenas de inscripciones diversas, ya que cada verso o frase en latín que asoma aquí y allá en el texto pretende acapararse esta función de «guía de lectura». Como a menudo sucede, es

⁴ Este emblema aparece tanto en Capaccio (II, 85v), como en Camerarius (42r, emblema 34).

⁵ Rodríguez de la Flor trata a fondo del «emblema nudo» y del emblema silente (42-45). También Infantes examina las peculiaridades de los emblemas sin *pictura*.

difícil discernir si estamos frente al definitivo triunfo de un género o a su ineludible colapso: a fin de cuentas, estas siempre son las dos caras de la misma moneda, un proceso que alcanza su paroxismo inevitablemente conduce a la negación de sí mismo, a su sistemática –total pero calculada– deconstrucción.

Obviamente, la creación de estos nuevos macroemblemas, es decir, la emblematización del sermón, constituye uno de los aspectos en absoluto más significativos, desde el punto de vista retórico, de la época barroca. Sin embargo, para entender mejor el sentido de esta línea evolutiva (o degenerativa) del sermón ecrástico aurisecular considero oportuno partir no desde el *output*, o sea desde la respuesta original de Valderrama a la crisis concionatoria de su tiempo, sino desde el más confuso *input*: los libros de emblemas y de empresas que el agustiniano pudo leer y apreciar.

Pero, puesto que no es posible examinar aquí todas las fuentes emblemáticas manejadas por el predicador, me limitaré primero a presentar unos ejemplos significativos de cómo Valderrama transforma –a veces intencionadamente, otras a su pesar– los emblemas y las empresas que cita y luego a esbozar, de forma más pormenorizada, su recepción de los *Emblemata* de Sambuco.

2. REMEMORACIÓN DIFÍCULTOSA Y REINTERPRETACIONES (CAPACCIO Y AMMIRATO)

2.1. El diamante

Valderrama utilizó *Delle imprese* de Capaccio sobre todo en las primeras dos partes de los *Esercicios* cuaresmales. En este tratado «in tre libri diviso» se describen numerosas empresas, pero sólo algunas se reproducen en el texto: entre éstas figuran las dos más citadas por Valderrama, la del diamante y la del sepul-

cro de Isócrates.

La empresa del diamante, cuya letra es *Semper Idem*, aparece por primera vez en la segunda parte *Esercicios espirituales para todos los dias de la Quaresma*, aunque la glosa marginal la atribuya erróneamente a Ammirato:

...se me viene a la memoria la impressa que sacó uno de un diamante, sobre quien descargavan golpes de muchos martillos, con una letra que dezia: Semper idem, porque con ningun golpe el diamante dexa de ser quien es, que ni pierde su fortaleza, ni resplandor, ni precio. (EESP 357r)⁶

En realidad, el cuerpo emblemático descrito y representado en *Delle imprese* es un poco diferente, ya que el diamante, colocado sobre un altar, es circundado por llamas y no obligado a recibir incesantes e inútiles martillazos. Pero no es complicado adivinar lo que ha pasado. Valderrama ha visto en los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano –seudónimo de Giovan Pietro Dalle Fosse– un diamante sobre un yunque, por encima del cual aparece un martillo y la letra «Inexpugnabilis». El proceso de contaminación es, por lo tanto, evidente: el predicador ha asociado el motto de Capaccio a la *res picta* de los *Hieroglyphica*, creando así, seguramente sin premeditarlo, un nuevo iconotexto. El alma de Capaccio y el cuerpo de Valeriano: esta es la empresa que se queda grabada en la memoria del erudito agustiniano, que vuelve a utilizarla en la tercera parte de los *Esercicios* cuaresmales para retratar la dureza del corazón de Judas y de los hebreos:

Tres cosas dixo el Propheta que tenia el coraçon de los Iudios [...]. La segunda, que era de diamante: Adamantino. [...] y tanto que veniste a ser diamante, de quien se dize. *Semper idem*, siempre soy el mismo, aunque mas golpes me den. O diamante, que desde que te començaste a endurecer, siempre fuyste el mismo. No fue golpe para ablandarte entregarte el Señor su hazienda? No fue golpe el darte virtud para hazer milagros? No fue esse

⁶ Esta es la glosa: «Scipi Amirat li. delle impres.»

golpe postrarse a tus pies? No fue golpe el lavartelos y besarlos? No fue golpe el darte su cuerpo en manjar, y su sangre en bebida? Es posible que a tantas martilladas: *Semper idem?* (EETP 77r)

También es interesante observar la «resemantización religiosa» del iconotexto capacciano, que expresaba en origen la «incorrutione dell'animo» de un noble español y termina indicando el obstinado rechazo de la gracia y de la palabra divinas. No obstante, esta no es ciertamente la única posibilidad de *interpretatio* simbólica que Valderrama vislumbraba, ya que en el *Tèatro de las Religiones* hace alusión dos veces a esta empresa, si bien ya no consiga recordar la letra. En el primer caso compara el diamante bajo los golpes de un martillo al sufrimiento del martirio cristiano,⁷ mientras que en el otro le define «martillo del martillo» justamente para comentar un famoso emblema recopilado por Camerarius y otros emblemistas (entre los cuales el mismo Capaccio).⁸

2.2. El jeroglífico de Isócrates

En el segundo libro de *Delle imprese* se imprimió el jeroglífico supuestamente esculpido en el sepulcro de Isócrates, el célebre orador. Capaccio está explicando qué sentidos simbólicos tradicionalmente se asocian al signo de Aries (la elocuencia, la buena salud, el dios Amón, etc.) y, de hecho, dedica sólo pocas líneas a esta empresa:

E per che dicono gli Astrologi che Mercu-

rio collocato in Ariete dona la prontezza del parlare, per questo nel Sepolcro d'Isocrate Retore, era scolpito un'Ariete [*sic*] cavalcato da una Sirena.⁹

Valderrama transforma radicalmente también esta empresa haciendo hincapié en la otra criatura mitológica representada, que Capaccio, en cambio, había decidido ignorar: la Sirena. Isócrates era un rétor facundo y brillante (Aries), sin embargo sus virtudes oratorias se empleaban tan solo para seducir y engañar al auditorio (Sirena). Como se ve, esta argumentación no está lejos de la confutación de la retórica del *Gorgias* platónico (xxxvi, 480a-481b),¹⁰ aunque agudamente adaptada a la causa cristiana:

...y entonces quedaras avergonçado por lo mal que empleaste tu elocuencia, aviendotela dado Dios, para que sanaras almas, y no para que les hizieras musica. / Que aun para mi tengo que aqui se encamino aquel famoso sepulcro que los antiguos fabricaron de aquel eloquente Isocrates, donde encima estava puesta una Sirena, con una harpa en la mano, cavallera sobre un carnero, que a mi ver fue una tacita reprehension, de que su elocuencia, la qual representava el carnero, se avia empleado solamente en musicas de Sirenas, y porque el signo de Aries favorece a la lengua de los Oradores y Poetas, se lo dedicaron a Mercurio Dios de la elocuencia, pues las Sirenas ya se sabe de su fabulilla, que eran unos monstruos que con rostros aparentes de hermosura, y con unas harpas que tenian en la mano, convertian en bestias a los navegantes, y los hundian en el golfo. Agora pues se entenderá el ponerle este Geroglifico encima de su sepulcro a este orador, como quien dize, toda la música y armonía de tu lengua, la empleaste en hazer de hombres bestias, siendo assi, que

⁷ «Y si el diamante tuviera entendimiento, de ninguna cosa se holgara mas que de lo que lo martillan y labran, por que en esso consiste su hermosura y valor, que es decir claramente, que aquellos que padecieron mas, tienen mas esculpido en su coraçon el nombre de Iesus...» (TDLR 229r)

⁸ «Ay unos que en saliendo una estrella, que se llama Syrio, huyen atemorizados, y se esconden en cuevas aullando, como si aquella estrella fuera un martillo que les quebrantara las cabeças, siendo ellos los verdaderos martillos del ganado. Desto hizo una impressa Camerario, donde pinto un lobo huyendo desta estrella, con una letra que dezia, *Hoc Oriento fugor*, abaxo puso unos versos, *Sic fugat auratos Syrius ipse lupos*. Assi este santo [...] Ahuyentò a los lobos infernales, y aviendolo ellos venido a martillar el los martillò a ellos como el diamante, que es martillo del martillo, pues lo quiebra y deshaze.» (TDLR 71r) Valderrama comete un error de transcripción, visto que tanto en Camerarius (59r) como en Capaccio (I, 81v) el lema es «Te oriente fugit» y no «Hoc oriento fugor».

⁹ Capaccio: II, 75v-76r.

¹⁰ Sobre este argumento conviene, sin embargo, consultar Grassi: 179-184.

el buen orador, de bestias avia de hazer hombres: toda la musica y melodia de tu buen dezir la encaminaste a hundir y anegar almas, siendo assi, que toda ella avia de socorrer a los que se yvan sumiendo en el golfo de los vicios, y los avia de conduzir a bueno y seguro puerto. (PPEE 15r)

Isócrates se convierte, en la interpretación valderramiana, en la encarnación del peor vicio de la predicación barroca, culteranamente entregada a complacer a los fieles con una prosa melodiosa y aterciopelada (¡y todavía no son los años de Paravicino!¹¹). Pero quiero insistir en otro detalle: en el tratado capacciano la Sirena, que a decir verdad más parece una arpía,¹² no sujeta en sus manos ninguna harpa. Me pregunto, por lo tanto, si Valderrama no vio esta empresa también en otro lugar. Al fin y al cabo, la descripción interpolada en el *Teatro de las Religiones* resulta aún más distante del teórico modelo originario:

Acuerdome aver leydo, que en el Sepulcro de Isocrates avia una famosa piedra, en medio estava el difunto misticamente retratado, con una harpa en la mano, y subido sobre un carnero, junto a el estava su Maestro Gorgias, con el Globo de una hermosa Esfera levantado en alto. En torno estava cercado de todos los famosos Filósofos de su tiempo, los quales todos tenian puestos en el los ojos, como admirados de su eloquencia. La harpa que tenia en la mano, significava la suavidad de su voz, la armonia y concierto de sus versos. El Carnero en que yva cavallero, significava la eloquencia. Porque los que nacen quando el Planeta de Mercurio entra en el Signo de Aries, son eloquentissimos por todo extremo. Y assi de ver tanta eloquencia, estava el maestro que lo enseñò y los condiscipulos que fueron los Filósofos de su tiempo admirados, y no apartavan del los ojos. Assi en este vuestro sepulcro (divino Santo) podemos admirablemente poner esta Emblema. (TDLR:139v)

En realidad, en las dos descripciones valderramianas de la empresa de Isócrates sólo una noticia parece derivar claramente del tratado *Delle imprese*, la idea

de que el signo de Aries, en conjunción con Mercurio, infunda una inclinación natural a la elocuencia. Sin embargo, en una cita anterior, donde se confunde Isócrates con Aristipo, el fundador de la escuela cirenaica, el carnero (Aries) pierde incluso esta función simbólica y asume un nuevo papel degradado:

En el sepulcro de Aristipo, pusieron una sirena cavallera en un carnero, para dar a entender, que el empleo de aquel Poeta, no fue mejorar las almas con su dotrina y exemplos: sino solo regalar las orejas con dulce musica de palabras, con lo qual hazia mas daño que las Sirenas, que con su musica convertian en bestias los hombres: todo lo qual hazia el por codicia de ganancia, de lo qual fue symbolo el carnero, que era la riqueza de aquellos tiempos. (PSTEE: III, 378)

La Sirena, en el proceso de reseman-tización religiosa del emblema, ha su-plantado definitivamente el carnero zodiacal, que ha perdido toda su auto-nomía. El orador no alumbrado por la gracia divina engaña a su público (Sirena) y lo hace por dinero (Aries).

2.3. El coral

El último ejemplo que examinaré de recepción dificultosa se refiere a la empresa del Coral, evocada en la segunda parte de los *Exercicios* cuaresmales y, al cabo de más de una década, en el único sermonario valderramiano publicado póstumo. En el primer caso dos acotaciones marginales reivindican la paternidad de Ammirato, mientras que en el *Teatro de las Religiones* el autor no se indica de ninguna forma.

La primera vez Valderrama compara agudamente el aire que endurece el coral extraído del mar a las palabras (que en el fondo son esto, viento, aire) que reprenden y suscitan rencor en el ánimo de quien las escucha:

¹¹ Como ha mostrado Francis Cerdan (65 ss), el estilo «culto» de la oratoria eclesiástica no nace con Paravicino.

¹² Pero como recuerda entre otros Cartari:205, la mitad posterior de las sirenas podía ser también de pájaro.

La cifra deste Evangelio, es descubrir la condicion de los hombres, los quales son tan delicados que en tocandoles el ayre, o en lastimandolos con una sola palabra, luego se endurecen con quien mas blandos se han mostrado. A estos tales comparò un Filosofo al Coral, el qual quando està dentro en la mar està blando, y tierno como una cera: pero luego que le da el ayre, y lo sacan de su agua, se haze un marmol duro, y se pone colorado como una sangre. Desto sacò una impressa un discreto, para sinificar esto mismo que dezimos, con un razimo de Coral, y por letra: *Dum contigit auras*. (EES:567v)

Poco después el predicador afirma que justamente esta empresa explica lo que sucedió a Cristo: los judíos, blandos al principio, hasta dispuestos a coronarle, se habrían endurecidos nada más oír las palabras con las que intentaba «sacallos del golfo de sus errores donde estavan anegados» (EESP:568r).

En el *Teatro de las Religiones*, como he dicho, Valderrama vuelve a emplear la empresa del Coral y la aplica a San Agustín. Con alguna leve diferencia se repite la *interpretatio* anterior: el mar representa todavía el error (en este caso el maniqueísmo), mientras que el aire, de nuevo, es el reino de la palabra divina. Sin embargo, la dureza del coral antes indicaba el rechazo de la predicación de Cristo y ahora simboliza la *fortitudo* del santo alumbrado por el «soplo de la divina inspiración»:

Por lo qual, con gran propiedad lo han comparado algunos al Coral, el qual se cria y nace en la mar, y mientras se està en ella es blando y tierno como una cera, y no tiene buen parecer, ni color, mas en sacandolo del agua, y en dandole un soplo de ayre se endurece como piedra, y se enciende en un color fino que lo hace de estimacion muy preciosa: de donde vino un discreto (a quien el Señor saco de la mar y golfos del mundo, tocandole con su divina inspiracion) a sacar una impressa hacha de un racimo de Coral, con una letra que dezia: *Puras dum contigit auras*. Mas a quien le quadra esta impressa mejor que a nadie es a nuestro Padre San Agustín, el qual quando estava engolfado en las borrascas de la mocedad, y en los errores de Manicheo, era tan

blando y tierno que no resistia a la flaqueza de su sensualidad, antes cada dia era mas vencido, porque no tenia fortaleza ni esfuerço para resistirla. Mas luego que la gracia divina le sacò de aquel golfo, y le tocò el soplo de la divina inspiracion, cobrò fortaleza de piedra y fino Coral, para resistir a las tentaciones de la carne. (TDLR:35v)

La letra que Valderrama recuerda («Puras dum contigit auras») no sólo no coincide con la anterior («Dum contigit auras»), sino que, además, ninguna de las dos se corresponde con el *motto* que Ammirato inventa para el marqués de Torre Maggiore:

Fecegli dunque l'Ammirato (con l'aiuto però del vostro M. Detio sig. Berar. che certo è un valente letterato, richiesto da lui andar cercando di trovar una simil natura) il Corallo: il quale, secondo Plinio, & secondo coloro, che da questa natura trasser la favola raccontata poi da Ovidio, ha questa proprietà, che sotto l'acqua è giunco, e fuor dell'acqua s'indura, & come vedete divien sasso. Il motto è. IN UTRUMQUE. Per dimostrare, che egli se è molle, & trattabile nell'acque: cioè nella pace, a guisa di giunco: è poi tutto duro, & terribile di fuor nella guerra a somiglianza di pietra, sapendo il decoro, & l'ufficio dell'uno, & l'altro tempo osservare. Ma il sig. Gio. Francesco Caserta havendo udito questa impresa, & essendogli sommamente piaciuta per essere così propria al sig. Marchese: pregato anche dall'Ammirato a veder di trovar un motto bellissimo, vi fece. TACTU DURESCAM. Alludendo alle parole di Plinio. *Aiunt tactu protinus lapidescere*; & volendo dire, che in ogni tempo il sig. Marchese, o nella pace, o nella guerra, essendo tocco s'indurerà, & diverrà sasso. (Ammirato:126-127)

Obviamente, es este un nuevo caso de contaminación, de rememoración dificultosa, consecuencia principalmente de que *Il Rota* es un tratado en el que se describen numerosas empresas, pero ninguna se reproduce en el texto. Pero, de nuevo, es fácil imaginar lo que ha pasado, puesto que sabemos que Valderrama había visto otra empresa del Coral en el repertorio de Camillo Camilli, cuya letra («Ut primum contigit auras»), aunque no idéntica, no está muy lejos de las que forjó el predicador.

3. LA RECEPCIÓN DE LOS EMBLEMATA DE SAMBUCO

Los emblemas de Sambuco son menos citados que los de Alciati, las empresas de Capaccio o los *symbola* de Paradín: en total, me ha sido posible localizar e identificar tan sólo dieciséis citas de dieciséis diferentes emblemas. Pero no hay duda de que Valderrama sintiera una predilección especial por la obra de este emblemista, puesto que tan sólo en dos casos le utiliza simplemente para revelar una propiedad poco conocida (y naturalmente simbólica) de un animal o una cosa, olvidándose tanto de la *descriptio* como de la *inscriptio*¹³ —y que conste que esta forma de cita «impropia» de repertorios emblemáticos es muy frecuente en el sevillano—.

Igualmente poco representada es otra tipología de uso «no-ecfrástico» de los emblemas, me refiero a aquellos casos en los que se relata la historia que dio origen a un emblema, pero, de nuevo, sin describir el cuerpo ni recordar la letra. En esta categoría tienen cabida las citas de los emblemas 5 «*Quae prosunt non temeranda*» y 51 («*Virtus unita valet. / Ad Principes Ungariae*») de Sambuco, que figuran respectivamente en la tercera (PSTEE:III, 464) y en la primera parte (PSTEE:I, 270) de los *Exercicios* de las festividades de los santos. En la tercera parte de esta recopilación se halla, en cambio, una peculiar evocación del emblema 218 («*Coniugium laborum*»), en el que la corta *narratio* —el marido que entrega a la mujer un buey y un caballo— coincide de hecho con la descripción de la *res picta*:

Y assi como algunas naciones mostravan a los desposados con algunos simbolos visibiles, a lo que estavan obligados los maridos en el

matrimonio, como los Theutones, que trayan un buey, y un cavallo, y lo entregavan a la muger el dia que se casava, de quien hizo Sambuco una galana emblema, dandole a entender por esto a la muger, que avia de ayudar a su marido, quando labrassen el campo con sus bueyes, y quando fuesse a la guerra con su cavallo: y de camino le amonestavan al marido, que para sustentar su casa avia de ser labrador, y sudar y trabajar al sol, y al agua, y para defender su casa, salir el primero a la batalla: y otros solian presentalle a la novia una piel de oveja, en que se sentasse, y una rueca; amonestandole, que el oficio de la casa, era estar en casa sentada, texiendo, y hilando...» (PSTEE:III, 387-388)

Pero esta lacónica *ekphrasis* sin ninguna alusión a la letra raramente, como he dicho, se aplica a los *Emblemata* de Sambuco —otro ejemplo concierne al emblema 80 («*Quibus Respublica conservetur*») interpolado en la segunda parte de los *Exercicios* cuaresmales (EESP:30r-30v)—. Porque si algo distingue desde el principio las citas de este emblemista es el hecho de que en la mayoría de los casos (diez sobre dieciséis) la descripción de la *res picta* es extremadamente detallada y amplificada. Además, siete veces se mencionan también elementos verbales (la letra, algunos versos del epigrama o ambas cosas), creando dentro de los sermones auténticos gnomoglifos.

3.1. *Ekphrasis del corpo emblematico*

Valderrama empieza a transcribir elementos verbales de los *Emblemata* a partir de los *Exercicios espirituales para los tres domingos de septuagessima, sexagessima, quinquagessima* (1607). En la segunda parte de los *Exercicios* cuaresmales, en efecto, aparecen tres largas citas y una cuarta, un poco más breve, que no indica el título exacto de Sambuco («*Epideimiae potior causa. / Ad Ioan. Baptistam*

¹³ La primera vez cuando utiliza el último emblema, el 221, para referirse a los ojos de la rana, única parte del anfibio donde fluye la sangre y por eso «galano símbolo de uno que ve mucho las culpas ajenas.» (EESP:65r) La segunda, cuando recuerda el prodigio de la tierra que se cierra para no hospedar de nuevo la serpiente que ha mordido a un hombre (emblema 205, «*Dolus an virtus quis in hoste requirat?*»). Pero en este caso la alusión simbólica se convierte a la vez en una sucinta descripción de la *res picta*. (PSTEE:II, 43)

Rozarium», emblema 58) y que, por lo tanto, no considero un auténtico gnomoglifo.¹⁴ Por lo tanto, en la segunda parte de los *Exercicios* cuaresmales el predicador parece citar a Sambuco siempre y sólo de memoria. Más tarde, en cambio, el agustiniano sentiría la necesidad –o, simplemente, tendría la oportunidad– de copiar algunos fragmentos del texto originario. De todas formas, quizás no sea todo tan simple, porque también es verdad que en al menos dos de las tres extensas y minuciosas descripciones «mudas» de la segunda parte de los *Exercicios* cuaresmales (emblemas 62 y 91) la mención del título («Insignia Mercurii quid?» y «Aesculapius») no habría aportado nada, puesto que no habría podido interactuar dialógica y acaso dialécticamente con el cuerpo emblemático: el título, en estos iconotextos, ejerce una mera función identificativa que lleva a cabo el mismo Valderrama señalando que se

trata en un caso de Esculapio y en el otro de Mercurio, los dioses tutelares de la medicina.¹⁵

Ambas descripciones se basan, como el original que siguen al pie de la letra, en el mismo modelo: engarzan una serie de elementos altamente simbólicos, generalmente sacados del mundo animal, que definen las diversas cualidades –los primores– del sujeto divino representado. Lo mismo sucede en la menos pormenorizada rememoración de la *pictura* del emblema 101, «Pulchritudo vincit. / Ex Anacreonte», insertada en el último ejercicio de este mismo sermonario:

Pintaron los antiguos a una muger hermosa con un ramo de flores y en las manos, delante de cuyos pies estaban rendidos y postrados, un leon, una liebre, una ave, y un pez, como lo refiere Sambuc en una emblema. fol. 144 para dar a entender la poderosa fuerza de la hermosura, que parece que rinde y derriba todo un mundo entero, sin que se le escape lo fuerte, lo flaco, lo humilde, lo soberbio. No ay cosa mas valiente que un leon que sale al ca-

¹⁴ «De manera que el Sol es señal de vida, quando mira con aspecto benigno, y de muerte por el contrario. Que por esto tambien pintò Sambuco emblema. 28. un monçon de muertos, sobre los cuales estava un Sol riguroso, y el título es Epidemia. Porque las pestes y landres, donde estan los muertos hazinados y amontonados por essas calles, todas nacen del rigor del Sol.» (EESP:439r-439v) Valderrama se equivoca también cuando indica el número del emblema (58 y no 28).

¹⁵ «Pareceme esto a lo que pintaron los antiguos (como dize Sambuco emblem. 91) que pintaron al dios Mercurio (que era dios de la mercancia) con un Caduceo en la mano derecha, con una bolsa en la yzquierda, ceñido con una espada, junto a los pies tenia un gallo, una cabra, un perro, y un cangrejo: para dar a entender, que la ganancia, que es la que exercitan los mercaderes con su dinero en la mano, ha menester un hombre que sea muchos hombres, y cada uno de su manera: ha de ser vigilante como un gallo, ha de ser ligero como una cabra, ha de ser sagaz como un perro, ha de tener astucias y fraudolencias como el cangrejo: y la razón desto la señaló san Fulgencio, lib. 1. Mytho. declarando lo que significava el Caduceo de Mercurio, dios de los mercaderes, el qual es un cetro embuelto con dos culebras. Porque la mercancia (como dize el santo) con su ganancia da cetros, mandos, y dignidades, y con su perdida pica y muerde mas que vivoras y culebras.» (EESP:80r-80v) El título completo del emblema 91 es «Insignia Mercurii quid? / Ad Adrianum Tirnebum». «Dos dioses pintaron los antiguos, que presidian a la medicina, al uno llamaron Mercurio, y al otro Esculapio. Y en los retratos y estatuas que dellos fabricavan y pintaron, señalaron los requisitos que eran menester para la salud. / Y porque ya avemos dicho muchas cosas de Mercurio, solamente pondre aquí la de Esculapio, a la qual pintaron en la mano con una imagen de una hermosa donzella, que tenia unas alas muy ligeras, el tenia puesta una corona de laurel, y otras vezes tenia un sombrero, tenia un cetro muy lleno de ñudos y corteza, en el qual estava enroscada una serpiente, tenia junto a los pies una gallina, y una lechuza, dedicavale para su honra un dragon, y un cuervo, y con ser hijo del dios Apolo, al qual pintaron sin barba, el era muy barbado. En lo qual quisieron dezir, para que toda la medicina diera la salud (que significava la donzella, cuya hermosura es la mas agradable que ay a los ojos) era necesario que usaran de infinitos remedios, y entonces parece que venia volando, y con alas, porque assi despues de todos ellos se conseguia. Por el laurel entendieron (por ser muy medicinal) que importava mucho el conocimiento de las yervas, por el sombrero el conocimiento del cielo que nos cubre, para saber las influencias de los astros, en los quales es menester mirar mucho para aplicar las medicinas, en la culebra la prudencia, en la gallina el buen mantenimiento que ha de aplicar, en la lechuza las viglias que ha de tener en los estudios, en el cuervo (por ser ave que pronostica) que ha de saber echar juyzio en la enfermedad, el dragon que tambien sinifica, en la vigilancia, la que ha de tener en todas las cosas dichas, la qual se alcança con muchos años de experiencia, que no es oficio de moços, sino de muchas canas, y de muy crecida barba, porque el arte tiene muchos ñudos, y es tan dificultosa, como el baculo que tenia Esculapio en las manos.» (EESP:124r-124v) El título completo del emblema 62 es «Aesculapius. / Ad Volfgangum Lazium polyhistorem».

mino, y no teme ni debe. No ay cosa mas pusilanime que una liebre, y un conejo, que no se atreven a salir de sus madrigueras. No ay cosa que este tan alta y encaramada como una ave, que se sube por esos cielos. No ay cosa que tan humilde y baxo asiento tenga como un pez, pues todo esto se rinde a los pies de la hermosura, que fue dezir quan peligrosa cosa era estar donde ay hermosura, la qual a derribado a los fuertes leones como David y Sanson, y a muchos pusilanimes que como liebres se fueron al yermo, y se encerraron en las cuevas y madrigueras de la soledad, los inquietaron de manera, que a penas se podian escapar, como lo dize S. Hierony. al qual aun en el yermo le fatigavan los pensamientos de las mugeres de Roma. (EESP:603v)

En el cuerpo emblemático y en el epigrama de Sambuco se mencionan otros dos animales, un toro y un caballo, de los que aquí no queda rastro. En mi opinión, hay sólo dos explicaciones posibles: o Valderrama no recordaba bien el texto, o juzgaba conveniente suprimir estas dos figuras, las primeras del epigrama, porque las consideraba en cierto modo redundantes. En efecto, estas dos criaturas sólo podían encarnar, aunque con menos eficacia, o la fuerza del león o la soberbia del ave. Si así fuera, la simplificación del emblema sería una nueva estrategia para acrecentar su potencia persuasiva y, en consecuencia, también una demostración de la inventiva del agustiniano. Desafortunadamente, se trata de una hipótesis que temo no se pueda corroborar de ninguna manera, ya que esta es la única vez que Valderrama lleva a cabo una intervención de este género en uno de sus referentes emblemáticos.

3.2. Auténticos gnomoglifos

A mi juicio, se pueden catalogar

como gnomoglifos (es decir, como reconstrucciones verbales de emblemas que no se limitan a describir atentamente la *res picta*, sino que también transcriben elementos verbales) tanto una cita de los *Exercicios espirituales para los tres domingos de septuagessima, sexagesima, quinquagessima*, como cinco intertextos de los *Exercicios* de elogio de los santos. Tres de estas últimas citas reproducen sólo algunos versos del epigrama,¹⁶ mientras que las otras tres son, por así decir, completas, mencionan título y versos.

Como estoy convencido de que la disposición retórica de estos gnomoglifos no presenta grandes diferencias, me conformaré con examinar sólo una cita elegida entre las tres completas. Y adoptando un criterio en teoría discutible como el de la extensión física de los intertextos, pero en realidad apropiado ya que la peculiaridad más manifiesta de las citas de Sambuco es justamente su longitud, tomaré en examen la descriptio valderramiana del emblema 11, «Univertus status», que pertenece al primero de los tres largos ejercicios impresos en 1607. Pasaré por alto, por lo tanto, la descripción jeroglífica del episodio que tuvo como protagonista y víctima a Argos, engañado por Mercurio con su dulce música,¹⁷ y tampoco me detendré en la meticulosa reconstrucción del emblema 52, «Imperatoris virtutes», aunque se trate en este último caso de un emblema famoso y fundamental también para la historia de la pintura barroca.¹⁸

Pintò el doctissimo Sabuco una Emblema, cuyo título era, *imperatoris virtutes*. Yva un

¹⁶ Estos son los emblemas: el 44, «Cur sues cancris vescantur» (PSTEE:I, 22), del cual hay que señalar que la transcripción valderramiana de los versos contiene varios errores, el 14, «Plus quam Diomedis & Glauci permutatio. / Ad Paschasium Hamelium» (PPEE:I, 30-31), y el 46, «Vel minima offendunt» (PSTEE:II, 396 [pero 296]).

¹⁷ Valderrama describe el emblema 42, «Dolus inevitabilis»: «...assi sacò uno una emblema donde pintò a Argos con cien ojos, todo dormido con la musica que le hazia el Dios Mercurio, el qual con aquel fraude y engaño le hurtò la vaca que guardava, y el título de la emblema es: *Dolus inevitabilis*, en lo qual quiso decir, que no ay ojos, ni ay vista para prevenir engaño de uno que lo teney por Mercurio baxado del cielo, y que no os dize palabras que os den pesadumbre, sino música que os regala las orejas, y os adornece, en verdad que aunque tengays cien ojos no las podreis ver, y assi dixo: / *Quamuis centum oculos habeas, totidemque ministros, / Quis sibi ab insidijs caveat si fraude tegantur.*» (PSTEE:I, 26)

Principe a caballo, y llevaba en la mano un globo, que representava el mundo: en los pechos del cavallo llevaba colgado del petral un delfín: en las ancas una cabeça de buey: llevaba en la otra mano una bandera, y en ella muchos geroglíficos, porque llevaba el sombrero de Mercurio, el caduceo con las dos culebras, junto a un libro, y ultimamente una piramide: pero lo que mas ay aquí que notar, es, que este Principe no traya acompañamiento, sino solamente una donzella por paje, la qual quiso dar a entender las calidades que avia de tener un Principe para conseguir, assi las cosas de paz, como de guerra. El delfín que traya delante del cavallo, era dezir, que la diligencia, que es madre de la buena ventura, se ha de hazer con ligereza y muy a tiempo. La cabeça de buey, que es la pereza y tardança en los negocios, ha de estar muy apartada de sus ojos: por esso la traya a las espaldas. El sombrero de Mercurio significa la elocuencia. La vara, y caduceo, significava el desseo de la paz, porque con la suya metio paz Mercurio entre dos culebras. El libro significa la ley que deve guardar. La piramide significa la inmortalidad que se sigue despues de aver hecho esto. Pero como dezimos, lo que mas ay aquí que notar es, el venir la fortuna detrás por paje, que fue dezir: Veys todos estos requisitos, y que parece que bastan a hazer un Principe immortal, consumado: no vale nada, ni aprovecha, sino ay fortuna que acompañe, y assi dize: / *Nil tamen, et prorsum vacua estque scientia belli, / si fortuna nocet, pulchros confundit orsus.*/ Pues en cierta manera, assi es la gracia: porque aunque hagais muchas obras, sino les acompaña la divina gracia, y essa os previene, alumbra y trae, y acompaña, no os aprovechara cosa ninguna para la vida eterna.¹⁹

En algunos predicadores la cita de una empresa o de un emblema puede ser sólo una estéril exhibición de cultura, o como mucho una inteligente estratagema para abrir un diálogo privilegiado con el minoritario público instruido. Tal vez fuera en parte así también para Valderrama, pero si Gracián le reconocía la habilidad de utilizar «las letras humanas en los discursos sacros»²⁰ era justamente porque las inter-

polaciones profanas —y las citas de emblemas y empresas forman parte de ellas— lograban fusionarse y confundirse perfectamente con el resto del sermón, al punto que no era posible ya separarlas sin que se derrumbara la arquitectura argumentativa de la prédica.

Es mi intención mostrar ahora mediante qué estrategias retóricas y cuáles metamorfosis semánticas el predicador introduce el gnomoglifo «Universus status». Para lo cual, propongo subdividir esta compleja y articulada descripción emblemática en cinco partes: (a) introducción del tema; (b) animación de la pintura (presentada como una descripción autónoma); (c) verdadero gnomoglifo; (d) interpretación o «resemantización» del emblema; (e) nueva descripción que amplifica la *res picta*.

Al principio, entonces, se introduce el tema, el argumento del sermón, de forma aparentemente casual:

Y claro era que en tiempo de tanta perfección, no avia de querer Dios, lo que no quiso en tiempo de Salomon, el qual Proverbio. 6. embia al perezoso a que aprenda de la hormiga, *Vade ad formicam piger*, Vete a la hormiga perezoso, o como leen los 70. y san Ambrosio lib. 5. Exameron cap. 21. *Vade ad apeni*, et discite quomodo operaria est, etc. [...] La hormiga representó siempre entre los antiguos el vulgo, la turba popular, y la aveja a los nobles, a los Reyes y Principes, finalmente a la gente que se gobierna por razon. (EEDS:56)

Una lección dudosa permite así asociar las dos especies de insectos protagonistas del emblema, las abejas y las hormigas, distintas por innumerables motivos, pero unidas por su idéntica capacidad de trabajar con alacridad y devoción.

En la segunda parte se representa, sin que ningún indicio lo delate, la misma

¹⁸ Aunque Rubens decidiera colocar un globo en el retrato ecuestre de Felipe IV sobre todo porque así lo recomendaba Procopio (Bergmann:203-204), no se puede infravalorar la influencia del mismo Sambuco. Moffit ha tratado de las claves emblemáticas de interpretación del retrato ecuestre barroco (210). Sobre este tema pueden también consultarse los artículos de González de Zárate (1985 y 1987).

¹⁹ PSTEE: I, 246

²⁰ Escribe Gracián en el Discurso XXXIV: «De esta suerte el erudito y conceptuoso Valderrama, Augustinia-no, se vale de las letras humanas en los discursos sacros, con grande acierto...» (206)

escena que luego descubriremos que constituye la *pictura* emblemática. A decir verdad, se trata de un *escamotage* que Valderrama no suele emplear, pero que muestra con la máxima evidencia de qué modo el sermón, o mejor, el ejercicio espiritual valderramiano se adueña del emblema externo y lo transforma en una de sus múltiples imágenes internas:

Y assi si alguno tocasse una campanita junto a un hormiguero, las vera desatinatas, huyr por diferentes partes sin orden, y si con el mismo sonido tocasse junto a una colmena, veria que todas las avejas, llamadas con aquella campana y obedientes, se juntan y se aunan con grandissima facilidad. En lo qual parece que naturaleza quiso descubrir la diferencia que avia de la turba y vulgo, a los hombres de razon y principales. Aquellos aunque juntos, son como el arena, cuyo monoton, aunque tenga muchos granos, qualquier viento que sopla los esparce, porque aunque juntos, no estan unidos ni tienen prudencia, para saberse sujetar a la obediencia, y llamamiento de los Principes, que se significo por el toque de la campana a cuyo sonido es costumbre juntarse para alguna cosa, pero la gente noble y de razon, que guardava justicia y tiene premio para el bueno, y castigo para el malo es muy obediente. (EEDS, 56-57)

Ahora finalmente se puede insertar el gnomoglifo auténtico con todos sus elementos constitutivos: indicación del autor, título (o letra), sucinta *ekphrasis* del cuerpo emblemático y, por último, transcripción de algunos versos del epigrama:

Desto dize una Emblema Sambuco, a quien puso por titulo, universus estatus, y pinto en ella un hombre, que estava tocando una como campanilla a un lado del qual estava un monoton de hormigas, que al sonido huyan desatinadamente, y al otro una colmena, en la qual al mismo sonido se juntavan todas las avejas. Los versos de la Emblema son. / *Formicas homines factas dixere poetae. / Sensasines [sic] aliquis, provida cura movet, / Sed sine iudicio concurrunt leges solutae, / Et glomerat montes parvula turba suos. / Commovet has quid vis trepidas, duce, rege carentq. / Ordo tenet nullus, sollicitat quae furor. / Has turbant sonitus, apibus dum rusticus aptam, / Constituit sedem, et convocat alveolis. / Quum cocunt cives sine legibus, imperiumq. / Omnibus equale est, ius gladius quae sinent, / Et*

nisi seditio populum vexat quae tumultus / Praemia nulla bonis, libera poena malis. (EEDS 57)

En este caso, la anticipación de la escena que desde el primer momento se vuelve autónoma y se desliga de su fuente (segunda parte), ya ha conseguido convertir la cita emblemática en (parte del) sermón; sin embargo, normalmente esta función la desempeña la *interpretatio*, que suele indicar un nuevo sentido religioso del que, *ab initio*, carecía el emblema. En el gnomoglifo «Imperatoris virtutes», por ejemplo, la *interpretatio* sustituye la fortuna con la gracia divina y el emperador virtuoso con la imagen del perfecto cristiano. En este otro gnomoglifo, en cambio, la nueva lectura hermenéutica, ya anunciada en la introducción del tema, hace hincapié en el elogio de la laboriosidad y del orden social constituido, fundamento de la paz cívica y espiritual del Estado (el mensaje es, por lo tanto, político-religioso):

De lo dicho se colige, que en este estado universal de una republica, unos son el vulgo, la turba y muchedumbre como hormigas, otros la gente de concierto, de sabiduria y virtud como las avejas. Pues dezirle el Espiritu santo por Salomon al perezoso que vaya a aprender de la hormiga, y de la aveja, no es otra cosa sino dezirle al amigo de holgarse y de estar ocioso que tienda los ojos y mire en una republica, que no solo los hombres de concierto, y que son como avejas, sino el vulgo, en todo lo demas muy desordenado, todos lo combidan a que trabaje y deseche el ocio y no emperere. (*ibid.*)

Tal vez justamente porque aquí la resemantización cierra una especie de círculo y remite explícitamente a la introducción del tema, el predicador advierte la necesidad de insertar una nueva descripción que amplifique y prolongue la cita emblemática y, al mismo tiempo, lleve a cabo su completa superación. Esta *descriptio* conclusiva exalta las virtudes del público «mixto» (abejas/nobles, hormigas/vulgo) llamado a escuchar la

prédica y a aplicar la enseñanza (moral, política y religiosa) encerrada en el emblema sambuquiano:

Que cosa es ver la hormiga, que de caminos que anda por traer el grano, como lo descubre y huele desde muy lexos, como tiene por ligera aquella carga pesada, como lo guarda, como lo quebranta para que no nazca, y otras cien diligencias, en cuyo exercicio ni para de día ni duerme de noche. Pues que si rebolemos sobre las tareas de las avejas aquella solicitud con que discurren por todas las flores, que cargadas buelven a las colmenas con el rocío, y como aunque mas cansadas vengan y trabajadas, no lo dexan perder, sino luego con extraño artificio labran los panales, obedecen su Rey, salen a la guerra en su defensa, y otras cien cosas, que seria nunca acabar. Pero aunque en las hormigas y avejas, es el trabajo y solicitud yqual, en una cosa se la ganan las avejas a las hormigas, y es en el rigor grande que tienen contra las otras avejas, que no sirven mas que de gorronas [...], a los quales comunmente llaman çaganos. Pues a estos tales no pueden sufrir las avejas, sin que luego al punto las deguellen, y como a peste de su republica las echen fuera, quitandoles la vida. (EEDS:57-58)

La moraleja es evidente: si la ociosidad es siempre un pecado, aún más lo es para las clases altas, porque puede poner en peligro la supervivencia de la República, visto que las prudentes abejas están destinadas por el divino creador a gobernar las irracionales hormigas, desde siempre incapaces de anteponer el bien común al individual: es decir, de responder a la llamada del rey —la campana— y de tomar las armas para defender la propia tierra, el propio honor y, por supuesto, la propia fe.

En conclusión, hemos podido comprobar que en este detallado intertexto Valderrama inserta una serie de nuevas descripciones que retoman —como tantas variaciones sobre un mismo tema musical— la *pictura* original y, a la vez, la descomponen y la reconstruyen incesantemente, transformándola en profundidad y borrando cualquier diferencia residual entre cita y sermón. De esta manera, paradójicamente, a un cierto

punto el emblema más comentado deja de ser reconocible como tal. Y justamente desde aquel punto en adelante se empieza a entrever la nueva forma del sermón emblemático barroco, un discurso puramente descriptivo-simbólico que no obedece ya a ninguna división retórica preestablecida de las partes, sino que desde el exordio confía su desarrollo a una o más imágenes jeroglíficas amplificables *ad libitum*.

BIBLIOGRAFÍA

A) TEXTOS DE VALDERRAMA

Estos son los datos bibliográficos de los sermonarios examinados (entre corchetes indico la sigla con que se citan):

- Valderrama, Pedro de (PPEE). *Primera parte de los exercicios espituaes para todos los días de la Quaresma*. Sevilla: Francisco Pérez, 1603.
- , *Exercicios espirituales, para todos los dias de la Quaresma* (PPEEbis). Barcelona: A costa de Iuan Simon Mercader de Libros, 1603.
- , *Exercicios espirituales para todos los dias de la Quaresma—Segunda Parte* (EESP). Sevilla: Fr.co Perez, 1602.
- , *Exercicios espirituales, para todos los días de la Quaresma—Tercera Parte* (EETP). Barcelona: A costa de Juan Simón Mercader de Libros, 1604.
- , *Exercicios espirituales para los tres domingos de septuagessima, sexagessima, quinquagessima* (EEDS). Barcelona: en casa de Sebastian de Cormellas, al Call., 1607.
- , *Primera, segunda y tercera parte de los exercicios espirituales para todas las festividades de los santos* (PSTEE). Madrid: Imprenta de Alonso Martín, 1610.
- , *Teatro de las Religiones* (TDLR). Barcelona: en la Empronta de Lorenço Déu, 1615.

B) OTROS TEXTOS

- Ammirato, Scipione. *Il Rota overo Delle Imprese*. Firenze: Per Filippo Giunti, 1598.
- Bergmann, Emile L. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1979.
- Blanco, Emilio. «La imagen del castillo: un tópico religioso y político en la emblemática del siglo XVII.» *Literatura emblemática hispánica—Actas de I I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*. Ed. Sagrario López Poza. La Coruña: Universidad da Coruña, 1996. 329-341.
- Camerarius, Joachim. *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desemptorum Centuria Altera*. [Nuremberg], 1595.
- Capaccio, Giulio Cesare. *Delle imprese. Trattato di Giulio Cesare Capaccio in tre libri diviso*. Napoli: ex officina Horatij Salviani, 1592.
- Cartari, Vincenzo. *Imagini de i dei de gli antichi*. Lione: Appresso Stefano Michele, 1581.
- Cerdan, Francis. «La emergencia del estilo culto en la oratoria sagrada del siglo XVII.» *Crítica* 58 (1993): 61-72.
- González de Zárate, Jesús María. «El retrato en el barroco y la Emblemática: Velázquez y La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos.» *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* 27 (1987): 27-37.
- , «Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco.» *Goya* 187-88 (1985): 53-62.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- Grassi, Ernesto. *Potenza dell'immagine*. Milano: Guerini e Associati / Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1989.
- Infantes, Víctor. «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas.» *Literatura emblemática hispánica—Actas de I I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*. Ed. Sagrario López Poza. La Coruña: Universidad da Coruña, 1996. 93-109.
- Ledda, Giuseppina. «Sull'oratoria sacra di Pedro de Valderrama.» *Studi Ispanici* (1987/1988): 293-305.
- , «Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra.» *Literatura emblemática hispánica—Actas de I I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*. Ed. Sagrario López Poza. La Coruña: Universidad da Coruña, 1996. 111-128.
- , «Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII.» *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Ed. María Cruz de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998. Vol. I, 45-74.
- Moffit, John. «Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco.» *Goya* 202 (1988): 207-215.
- Morán, Manuel, y José Andrés-Gallego. «Il predicatore.» *L'uomo barocco*. Ed. Rosario Villari. Roma-Bari: Laterza, 1998. 139-177.
- Pérez Martínez, Herón. «El emblematismo argumentativo en un sermón novohispano. El panegírico de Palavicino sobre «La fineza mayor».» *Del Libro de Emblemas a la Ciudad Simbólica—Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*. Ed. Víctor Mínguez. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2000. Vol. II, 603-620.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Emblemas—Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.
- Sambucus, Joannes. *Emblemata, et aliquot nummi antiqui operis*. Antverpiae: ex officina Chr. Plantini, 1566.
- Soria, Andrés. «La predicación de Pedro de Valderrama (1550-1611) (A propósito de algunas publicaciones recientes).» *Revista de Literatura*. 92 (1984): 19-55.

LA PÍCARA JUSTINA, ESPEJO DE FERIA DE LA EMBLEMÁTICA HISPANA

Lucas Torres

Para Marcel Bataillon, profundo renovador de los estudios sobre La Pícaro Justina (1605) del médico toledano Francisco López de Úbeda, más que parodia de los jeroglíficos literarios de moda, las formas simbólicas que adornan el discurso autobiográfico de la narradora, son jeroglíficos de burlas inventados *ex nihilo* en aplicación de un simbolismo burlesco propio de un autor converso chocarrero y bufonesco (Bataillon:36 y 42).

Sin embargo, dado que, como dice el refrán francés, *la nature a horreur du vide* los epígonos del hispanista galo van a intentar desbrozar algunas de las posibles fuentes del caudaloso río metafórico que riega las áridas tierras del crudo realismo ubediano (Damiani:341-347).

J. R. Jones fue el primero. Compuso un corpus de emblemas de La Pícaro Justina inspirándose básicamente en repertorios antiguos como los *Hieroglífica* de Horapolo y el *Mundus Symbolicus* de Piccinelli. Seguidamente, José Miguel Oltra, intentó aclarar los emblemas de la Introducción General (tres primeros Números o capítulos de la obra) y finalmente, en un artículo reciente, A. Rey Hazas apunta hacia los emblemas referidos al bestiario medieval (Jones:451-429, Oltra:51-70 y Rey Hazas:119-145).

Todos estos trabajos pioneros revelan la fuerte huella de la emblemática hispana, de ahí la necesidad de componer un corpus exhaustivo de las figuras simbólicas de la obra (jeroglífico, símbolo, figura, etc.) relacionadas, de cerca o de lejos, con los libros de emblemas vernáculos.

Gracias a la publicación de la *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados* (Bernat Vistarini-Cull), que viene a completar el catálogo de P. Campa, este trabajo deseable se ha vuelto posible, sólo faltaba el tiempo y la buena voluntad de un investigador amante de la estadística y de las burlas chabacanas de la heroína.

Lo primero que cabe resaltar es que el corpus que he establecido no abarca ni mucho menos el conjunto de las formas simbólicas presentes en la obra. Tiene tan sólo treinta y seis entradas cuando la suma total de las formas simbólicas y afines rebasa con toda seguridad la cifra de cien.¹

Por otra parte, he intentado componer un corpus analítico y razonado que incluyera la utilización que hace Justina de los emblemas, deslindando dos *modus faciendi* (*imitatio* burlesca o degradación del emblema y *mutatio* cambio morfológico o semántico del emblema). De esta manera se puede cotejar fácilmente

¹ Véase mi tesis dactilografiada (Torres 2001, especialmente elcap. «Figures symboliques»:501-503) y el inventario de voces de la obra pertenecientes al campo semántico de la emblemática (Oltra:68, nota 106).

el grado de mimetismo del autor (*imitatio burlesca*) con el nivel de creación literaria del que hace gala (cambios en el significante y el significado del emblema). Para expresarlo de una manera más metafórica se puede decir que se corresponden estas transformaciones con las deformaciones cóncavas (reducción burlesca) y convexas (ensanchamiento morfológico y semántico) de un espejo de feria creado por anamorfosis.²

La primera columna apunta las claves temáticas de cada uno de los símbolos. Destacan cinco grupos principales que reúnen la mayoría de las formas estudiadas en el corpus.

En primer lugar, se evidencia un grupo de argumentos Morales (diez ocurrencias) con dos variantes: sátira de los calumniadores (seis ocurrencias: murmuración [dos entradas], remedios contra los lisonjeros, contra las adversidades, daños, memoria de la muerte), y pecados capitales (cuatro ocurrencias: fanfarronería, envidia [dos entradas], avaricia).

Los tres grupos siguientes están más relacionados con aspectos metatextuales. Se trata del tema de la vida picaresca (género literario al que se adscribe la obra), el de la mujer (narradora femenina de la novela) y el del amor (tema afín dado que el cometido último de la narradora es encontrar un buen partido).

Las ocho ocurrencias de temas de emblemas relacionados con la vida picaresca se subdividen en dos grupos. Unos son alusiones personales a la educación brindada por la madre de Justina a sus hijas (dos ocurrencias) y al castigo del comportamiento picaresco de la heroína (dos ocurrencias), las otras cuatro son más generales y tienen como argumento respectivamente la destrucción de

estratagemas, la infidelidad, la disimulación, la vigilancia.

Las seis ocurrencias relacionadas con el tema de la mujer son generalmente de talante misógino y designan atributos negativos (suciedad, tentación, vejez, imprudencia y vergüenza) y sólo se vislumbra una cualidad (trazas repentinas, las de las mujeres las mejores).

Las tres ocurrencias de temas relacionados con el amor en general no hacen referencia a su índole profana sino a un sentimiento sincero que desemboca en el matrimonio (amor tiene pocas palabras, amor no atenido a vestidos) o a su sentido filosófico (amor y muerte).

Ahora bien, otro grupo de emblemas (cinco ocurrencias) tiene como argumento la oposición entre villanos e hidalgos y refleja cierto aristocratismo o sátira antivillanesca por parte del autor (hechos de los reyes, el vulgo es perro de aldea, villanía que persigue a la nobleza, ignorantes persiguen a los sabios, hidalgos).

Finalmente, otros temas de emblemas (cuatro ocurrencias) no parecen pertenecer a ninguna de las categorías anteriores (Gracia y donaire, Esperanza cuerda, Medicina de ignorantes, Compasión).

La segunda columna trata de los motivos de los símbolos aducidos. Aquí aparece en prioridad el bestiario con veintiuna ocurrencias. Predominan tres animales. La serpiente con su simbolismo muy ambiguo tiene cinco ocurrencias (sierpe que va engullendo un corazón, culebrilla, culebra, culebra enroscada en un báculo, áspid). El águila símbolo aristocrático aparece cinco veces (águila avizora, águila vieja, águila y corneja, alas del águila, águila y dragón) y el perro, cuyo simbolismo es marcadamente negativo

² Las indicaciones que vienen a continuación se aclararán cotejándolas con el corpus en el apéndice de este artículo (véase *infra*, pp. 12-15). Me ha parecido inútil y fastidioso volver a citar todas las referencias, sólo remito aquí al repertorio de emblemas (Bernat Vistarini-Cull) y a la edición de la obra que me ha servido básicamente de instrumento de trabajo (López de Ubeda). Confío en que el lector «discreto» pueda comprobar fácilmente la veracidad de mis cálculos y en que al lector «vulgar» se le alegren de vez en cuando las pajarrillas al descubrir los disparates de Justina.

tres veces (perro de aldea / perro calumniador / perro infiel).

Los otros animales aducidos forman un grupo muy dispar pero destacan los plumíferos (pavón [dos entradas], paloma, oropéndola, cigüeña, [león y] gallo, grulla) sobre los demás (elefante y ratón).

Por otra parte, en un segundo grupo aparecen los motivos divinos o divinizados con seis ocurrencias donde destacan las figuras mitológicas cinco ocurrencias (Cupido desnudo, Cupido con dos saetas, Jezabel, Hércules / Diomedes, Cupido y la Muerte) y la imagen de un ser humano divinizado (el Rey cargado de los ojos de sus vasallos).

En un tercer grupo resaltan varios símbolos que implican una materialización y naturalización (gusano de seda, mostrador del reloj, papel del corazón, nogal junto a hortaliza, gusano de seda / hojas de oro / cáñamo).

Y finalmente, con cuatro ocurrencias destaca el motivo de la mujer. Se ejemplifica en dos símbolos que representan a la mujer joven (carillas, doncella pisan-do un mancebo y dando la mano a un horrendo salvaje) y en dos representaciones que plasman tópicos femeninos tradicionales (mujer alada, almendro sobre cabeza de la primera mujer).

La tercera columna reseña la ubicación de los emblemas en el texto. Diez emblemas aparecen en la sola *Introducción general*, ocho en el *Libro Primero* («La Pícaro Montañesa»), dos en la primera parte del *Libro Segundo* («La Pícaro Romera») titulado «De la jornada de Arenillas», seis y cuatro en la segunda y tercera parte del mismo Libro, finalmente tres emblemas en el *Libro Tercero* («La Pícaro Pleitista») y tres en el *Libro Cuarto* («La Pícaro Novia»).

Seguidamente, he incluido las diferentes designaciones bajo las cuales aparecen las figuras simbólicas.

Las palabras jeroglífico y jeroblífico y las derivaciones del verbo pintar (pintó, pintaron, etc.) se realizan siete veces. Aparece cinco veces el vocablo propiedad que designa siempre atributos de animales, símbolo tiene cuatro ocurrencias, los derivados de significar (significado, significada) se citan dos veces. El resto de las apelaciones es muy dispar e incluye palabras como memoria, remedios, definición, empresa, historia, ejemplo, mal recado, pronóstico, propósito. Dos símbolos no tienen denominación.

Vienen luego las indicaciones intertextuales que permiten ubicar las posibles fuentes del símbolo con respecto al repertorio de la emblemática hispánica establecido por Bernat Vistarini y Cull.

Tres columnas plasman este cometido³. En la primera encontramos los símbolos cuya huella se puede encontrar en Alciato, ya traducido en español por Bernardino Daza en 1549. En la segunda se anotan los emblemas anteriores a la fecha de publicación de *La Pícaro Justina* (1605) y en la tercera los posteriores a esta última fecha.

Los emblemas de Alciato tienen once ocurrencias. Cuatro emblemas están relacionados con el bestiario (perro ladrando a la luna, cigüeña, grulla con piedra, águila y dragón). Cuatro emblemas se refieren a la mitología (caduceo de Mercurio, Cupido y Muerte disparando con sendas flechas cambiadas a un viejo y a un joven, Cupido desnudo, Cupido con un carcaj). Uno se relaciona con los dos atributos anteriores (serpiente de Esculapio). Dos ocurrencias remiten a otras figuras pintadas (almendro y figura de vieja envidiosa).

Los emblemas que remiten a la época anterior a la publicación de *La Pícaro Justina* representan diez ocurrencias, pero, dado que aparecen varios autores para cada emblema y a menudo varias referencias a un mismo autor, la

³ Las referencias intertextuales del corpus se aclaran siguiendo la tabla de abreviaturas de Bernat Vistarini-Cull:23-25.

cifra de las alusiones suma diecisiete ocurrencias efectivas.

Destacan los emblemas que ofrecen similitudes con los de Juan de Horozco y Covarrubias *Emblemas Morales*, 1589 (cinco ocurrencias), Hernando de Soto *Emblemas moralizadas*, 1599 (tres ocurrencias), Francisco de Guzmán *Triumphos Morales*, 1565 (tres ocurrencias), el *Libro de Honras de Margarita de Austria*, 1603 (dos ocurrencias), Juan de Borja *Primera parte de las Empresas Morales*, 1581 (tres ocurrencias) y el *Amparo de Pobres* de Pérez de Herrera, 1598 (una ocurrencia).

Los emblemas que se refieren a una época posterior representan veintidos ocurrencias (el doble de los anteriores) y remiten a treinta y ocho alusiones concretas a emblemas de aquella época.

La mayoría se refieren a los *Emblemas Morales* de Sebastián de Horozco y Covarrubias, 1610 (once referencias), luego vienen los emblemas que tienen similitudes con los de Mendo *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, 1642 (seis ocurrencias), aunque tres son meras variantes del caduceo de Mercurio, cuatro se refieren a la segunda parte de las *Empresas Morales* de Borja, 1680, cuatro a las *Empresas espirituales y Morales* de Villaba, 1613, dos al repertorio de Remón y dos al de Lorea. Finalmente, el resto de las alusiones ofrece relaciones puntuales y aisladas con otros emblemistas más o menos famosos del s. XVII, Pérez de Herrera, Montalvo, Romaguera, Gómez, Heredia, Lorea, Saavedra, Baños, Pérez.

Las tres últimas columnas están dedicadas al tratamiento literario de las figuras simbólicas reseñadas en el catálogo de Bernat Vistarini y Cull.

La primera columna trata de la imitación burlesca de emblemas hispánicos. He contabilizado doce ocurrencias en el corpus de esta modalidad que consiste

en parodiar o desvirtuar el significado de un emblema moral al utilizarlo en un contexto burlesco.

Las seis primeras remiten al metatexto, las seis siguientes ponen en escena a personajillos grotescos de la obra.

El emblema de los ojos de los vasallos pegado a la ropa del monarca es utilizado para designar a los críticos demasiado escrupulosos de Justina, el gusano de seda,⁴ memoria de la muerte, es invocado como *exemplum ad contrarium* para designar a los autores lisonjeros de novelas pastoriles, el papel de corazón significa el ánimo con el que la narradora enfrenta a la crítica, el emblema de Esculapio transformado en serpiente representa irónicamente la «cura» que el libro de Justina va a suponer para la gente descarriada, el emblema del perro ladrando a la luna simboliza las burdas calumnias de Perlicaro, el magnífico emblema del Amor, disparando flechas de hueso contra un joven apuesto, y de la Muerte, haciendo lo propio contra un viejo pero con flechas de oro, es empleado para significar cómo desde antiguo se utilizan vayas y matracas contra gente principal.

Los seis emblemas restantes ponen en escenas a personajes burlescos que, asociados a avisos y virtudes Morales, los desvirtúan (el símbolo del águila que obliga a sus polluelos a mirar el sol se asocia a la figura de la madre pícara de Justina y a sus malos consejos, las alas del águila que significan la necesidad de guardarse de los malos consejeros se aplica a la burla del burlador Perogrullo obispo lascivo de la bigornia, el otrora matasietes Martín Pavón es comparado al león de la emblemática que huye ante un gallo, el emblema del nogal junto a la hortaliza cobra un simbolismo cazarro, lo aplica Justina a sus desencuentros sexuales con Araújo, los tres emblemas

⁴ El significado de este motivo se relaciona con el de un emblema de Monforte [1115] que representa una cuna cerca de una mortaja. Acerca del rico simbolismo del motivo del gusano de seda en la cultura europea de los siglos XVI y XVII (Picinelli:247-268).

que tratan del egoísmo del rey Midas (gusano de seda, hojas de oro, cáñamo) son aplicados a Sancha Gómez la ruin huésped leonesa de Justina, finalmente el símbolo de la ingenuidad amorosa (la desnudez de Cupido) es empleado para designar ex *contrarium* la costumbre que tienen los lindos españoles de ir engalanados.

La penúltima columna trata de los cambios morfológicos aportados por el autor. Hemos apuntado seis ocurrencias de esta mutación. Dos corresponden al bestiario (culebra que se convierte en culebrilla de papel, perros que persiguen a caballos comparados al perro de aldea que muerde al caballero). Dos tienen que ver con figuras humanas (al menos que corona la cabeza de la primera mujer, imagen de la vieja envidiosa sustituida por las carillas hermanas de Justina). Dos se refieren a objetos (la piedra que sujetan las grullas sustituida por un mendrugo de pan utilizado por Nicolasillo para velar a una vieja santera, carcaj de Cupido reducido a dos saetas, una que va al corazón y otro que clava la lengua).

Finalmente, cabe destacar los cambios semánticos que permiten añadir un sema nuevo al lexema del emblema utilizado como parangón, sin por ello cambiar su morfología. Conciernen diez y ocho emblemas. El semema o conjunto de nuevos semas añadidos a los ya existentes puede dividirse de la siguiente manera.

Los nuevos semas relacionados con la mujer son seis, cinco de ellos son claramente negativos (el águila cuyo pico muy crecido no le deja nutrirse y acaba con su vida cuando envejece, símbolo de las lenguas de la vejez, se convierte en cifra de la condición femenina, el elefante y el ratón símbolos del beneficio de lo pequeño simbolizan a los ignorantes que persiguen a los sabios (o sea a las hermanas de Justina), la doncella, alegoría de la prudencia se convierte

en símbolo de la imprudencia, la oro-péndola símbolo del sacrificio personal porque salva de la icteria a todos los que la miran, lo cual ocasiona su muerte, viene a significar la suciedad). Dos son de signo más positivo (la paloma símbolo de simpleza y de paz se asocia a la limpieza, el caduceo de Mercurio símbolo de prudencia y sabiduría designa las chanzas y gracias de Justina).

Cinco semas nuevos conciernen la vida picaresca (el reloj símbolo de buen gobierno representa la buena acogida de la obra, la sierpe que engulle un corazón símbolo de la muerte de amor —escudo de Palermo— viene a simbolizar la envidia de los críticos, el áspid, símbolo de calumnia y maldad se vuelve el remedio de la calumnia por la habilidad que tiene este animal en pegar uno de sus oídos en el suelo e introducir su cola en el otro cuando quiere huir del encantador —Picinelli:82-3—, los ejemplos de Jezabel y Diomedes símbolos de la pena del talión significan bajo la pluma de la heroína el castigo la vida picaresca —dos entradas—).

Cuatro nuevos semas se añaden a sendos lexemas que representan virtudes Morales (el perro fiel a su amo hasta la muerte, símbolo de fidelidad, se transforma en símbolo de infidelidad cuando lo va devorando poco a poco, la cigüeña símbolo de piedad filial se torna símbolo de disimulo porque emigra por la noche, el pavón, símbolo de vanidad y desengaño se vuelve símbolo de compasión, este mismo animal, cifra de la hipocresía, se torna en imagen de la murmuración por los infinitos ojos que adornan su cola).

Finalmente, dos semas son creados a partir de sendos lexemas que remiten al bestiario (águila y cornejas símbolo de superioridad real se vuelven símbolos de superioridad hidalga, y el águila y el dragón símbolo de la fama mediante el esfuerzo se convierten en cifra de la superioridad de los nobles sobre los villanos).

En conclusión, cabe resaltar que de entre todos los elementos que pone de realce este breve análisis algunos atañen al significado y arte poética de la novela, y por ende merecen ser tomados en cuenta.

En primer lugar, el análisis de los motivos aducidos por la pícara deja ver la importancia de la retórica carnavalesca en el discurso del autor. En efecto, todos los elementos degradantes propios del discurso del bufón se traslucen (animalización, materialización, feminización, parodia heroicoburlesca).

En segundo lugar, el análisis de la *imitatio* burlesca o parodia a secas de los emblemas hispanos deja ver la utilización esencialmente paródica que hace el autor de la literatura picaresca y de los tipos sociales que tal literatura promueve. Es evidente que para López de Úbeda el género picaresco en su conjunto es más un mero pretexto que un modelo literario, sólo le sirve para burlarse mejor de los emblemas canónicos de la época.⁵ Éstos representan la cultura seria, principal blanco de su libro de entretenimiento.⁶

Finalmente, cabe resaltar una certera originalidad en la manipulación de los emblemas. Sólo un tercio de los emblemas reseñados supone una parodia estricta de los emblemas Morales, las otras dos partes son modificaciones o ampliaciones morfológicas y semánticas que denotan un afán de creación literaria. Veinticuatro ocurrencias de emblemas ejemplifican una *amplificatio* (cambio morfológico y semántico) mientras que doce implican una *reductio* (imitación burlesca), si seguimos la metáfora que ha dado título a la ponencia (véase supra),

además, los dos tercios de los emblemas hispánicos que presentan similitudes o diferencias con los del libro son posteriores a la publicación de éste.

Este último aspecto es importante porque sabemos que un gran número de emblemas escapan a las fuentes hispanas, son meros artefactos lúdicos (p.e. *Pluma de pato es símbolo de la amistad inconstante; (que quizás fue la fragua símbolo de la justicia, porque la una y otra cosa se gobierna a soplos) ; que aun los sabios, para pintar la excusa, la pintaron muy flaca, hurtando un asador con carne asada ; la lana coge cuantos licores se le juntan, por eso fue jeroglífico de la niñez y del mal acompañando, etc.*) (López de Úbeda: I, 87 y 163; II, 574 y 648). Este lado lúdico de la emblemática ubediana o ludonimia queda todavía por explorar.

Más allá del problema epistemológico pienso que hay que buscar en la emblemática «salvaje» de los libros de vulgarización religiosa (hagiografías, sumas teológicas, etc.) la posible explicación de la hipérbole jeroglífica del libro. Aquéllos tienen una gran difusión a la sazón a raíz de las consignas tridentinas, y Justina, que adopta a menudo para parodiarla la retórica de los sermones en su discurso autobiográfico, habrá querido reírse de un género chabacano y moralizador así como se burla de la poética historia de Alemán.⁷

⁵ En este sentido este dato no parece avalar la opinión de Antonio Rey Hazas quien califica el libro del mélico toledano de parodia picaresca (Rey Hazas 1989: 469-470, 175-186, y en particular 178-179).

⁶ Véase el título de la ed. princeps: *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*. Es elocuente en este aspecto el romance burlesco que narra las bodas de Guzmán de Alfarache y de Justina publicado en 1605 en Barcelona (Blecua:299-305).

⁷ Ver: Jones 1975:417-420; Torres 2000:787-789. Para un análisis de la parodización del *ars concionandi* en la obra de López de Úbeda, Torres 2001:216-331 (especialmente, «Troisième partie: Parodie de la littérature sérieuse (orale et écrite)»).

Temática	Motivos	Ubicación (ed. ReyHanzas)	Designación	Alciato	Emblemática hispana anterior a 1605	Emblemática hispana posterior a 1605	Imitatio burlesca	Mutatio (cambio morfológico)	Mutatio (cambio se- mántico)
Hechos de los reyes	rey cargado de los ojos de sus vasallos	I, p. 89	pintó	X	X	Mendo [1418]	Necesidad de consejeros > críticas hacia la narradora picaresca	X	X
Memoria de la muerte	gusano de seda	I, p. 110-111	memoria	X	Honras [767] /JHC [763][766]/ Pérez 1 [764]	Pérez 2, [765]/ SCH [768]/	Contemptus mundi, sacrificio, arte, prudencia > sátira de los autores lisonjeros	X	X
Esperanza cuerda	mostrador del reloj	I, p. 121	jirológico	X	X	SCH [1406] /Nuñez de Cepeda [1407]/ Borja [1408]	X	X	buen gobierno/ gravedad > buena acogida de la obra
Envidia	sierpe que va engullendo un corazón	I, p. 121	jirológico	X	X	Montalvo [1683]	X	X	muerte de amor > envidia de los cínicos
Adversidades	papel de corazón	I, p. 121-122	pronóstico	X	X	Romaguera [958]	Virtudes propias del corazón/ Valentía > ánimo contra la crítica	X	X
Daños	culebrilla	I, p. 122	símbolo	X	JHC [512]	X	X	culebra > culebrilla	X
Medicina de ignorantes	culebra	I, p. 126	significada	Alciato [612]	X	X	X	X	X

Temática	Motivos	Ubicación (ed. Rey Ha- zas)	Designación	Alciato	Emblemática hispana anterior a 1605	Emblemática hispana pos- terior a 1605	Imitatio bur- lesca	Mutatio (cambio morfológico)	Mutatio (cambio se- mántico)
Gracia y do- naire	culebra enro- cada en un bá- culo de oro	I, 127	significado	Alciato [1058] [1062] [1063]	X	Villava [276]/Borja [277]/ SCH[278]	X	X	justicia, pru- dencia, sagaci- dad> burlas graciosa de Justina
Remedios contra los li- sonjeros	culebra	I, p.128	significado	X	X	Borja [185] / SCH [186]	X	X	calumnia y maldad> reme- dio contra la calumnia
Vulgo	perro de aldea	I, p.129	definición	X	X	Mendo [263]	X	perros / caba- llo > perro de aldea / caballe- ro	X
Murmura- ción	perro	I, p.136	símbolo	Alciato [1310]	X	X	esfuerzos vanos > Perlicaro murmurador de ventaja	X	X
Amor	Cupido y Muerte /don- cella con viejo y joven	I, p.144	empresa	Alciato [525]	X	X	El amor se atreve a la vejez > dar vayas y matra- cas a gente	principal	X
Madre de Justina	águila	I, p.213	propiedad	X	Borja [59] Soto [64]	SCH [53]	pensamientos puros/ renova- ción en Dios Autoconocimien- to>malos con- sejos de una mesonera	X	X

Temática	Motivos	Ubicación (ed. ReyHanzas)	Designación	Alciato	Emblemática hispana anterior a 1605	Emblemática hispana posterior a 1605	Imitatio burlesca	Mutatio (cambio morfológico)	Mutatio (cambio semántico)
Madre de Justina	paloma	I, p. 214	propiedad	X	X	SCH[345]	X	X	fin de paz >limpieza
Mujeres	oropéndola	I, p. 214	símbolo	X	X	Borja [1212]	X	X	sacrificio personal > suciedad
Verdugos de sus propios gustos	Jezabel	I, p. 220	historia	X	JHC [1317]	X	X	X	castigo de la lujuria > castigo de la vida picaresca
Verdugos de sus propios gustos	Diomedes	I, p. 220	ejemplo	X	X	Heredia [802]	X	X	castigo de la crueldad > castigo de la vida picaresca
Infidelidad	perro	I, p. 223	mal recado	X	X	SCH [1307]	X	X	fidelidad > infidelidad
Disimulación	cigüeñas	I, p. 252	propiedad	Alciato [381]	X	SCH [377]/ Remón [378]	X	X	piiedad > disimulo Destrucción de estratagemas
Destrucción de estratagemas	alas del águila	I, p. 304-305	propiedad	X	X	Saavedra [72]	protección del rey > obispo lascivo Pero-grullo	X	X

Temática	Motivos	Ubicación (ed. ReyHanzas)	Designación	Alciato	Emblemática hispana anterior a 1605	Emblemática hispana pos- terior a 1605	Imitatio bur- lesca	Mutatio (cambio morfológico)	Mutatio (cambio se- mántico)
Trazas repen- tinas	almendro sobre cabeza de la primera mujer	I, p. 326	pintaron	Alciato [86]	X	X	X	almendro > al- mendro sobre cabeza de mujer	X
Envidia	mujer	II, p.366-367	pintara	Alciato [1699]	Guzmán [596]	X	X	mujer vieja > carillas	X
Mujer impru- dente	doncella pisan- do un mancebo y dando la mano a un ho- rrendo salvaje	II, p. 372	antiguos pinta- ban	X	Guzmán [1373]	X	X	X	prudencia > imprudencia
Fanfarronería	león y gallo	II., p.430-431	propiedad	X	X	Villaba [961]/ Lorea [962]		X	X
Compasión	pavón	II, p.431	símbolo	X	X	Villaba [1275] / Gómez [1279] / Núñez de Ce- peda [1281]	X	X	vanidad, desen- gaño > compa- sión
Murmura- ción	pavón	II, p. 431	sin designar	X	X	Baños [1277]	X	X	hipocresía > censura de vidas ajenas
Vigilancia	grulla	II, p. 465	sin designar	Alciat [761]	X	Villava [760] / Remón [757]/ Lorea [756]/	X	pedra > men- drugo de pan	X
Mujer junto a hombre solo	nogal junto a hortaliza	II, p. 578	jerooglífico	X	X	Mendo [1170]		X	X

Temática	Motivos	Ubicación (ed. ReyHanzas)	Designación	Alciato	Emblemática hispana anterior a 1605	Emblemática hispana posterior a 1605	Imitatio burlesca	Mutatio (cambio morfológico)	Mutatio (cambio semántico)
Vergüenza	mujer alada	II, p.583	pintaron	X	Guzmán [663] / Soto [664]	X	X	X	mala fama > vergüenza
Avaricia	gusano de seda, hojas de oro, cáñamo	II, p. 596	jeroblficos	X	JHC [766] /Soto [323]	SCH[1069]	avaricia / egoísmo > Sancho Gómez mesonera avariciosa	X	X
Villanía que persigue a la nobleza	águila y cornija	II, p.629	jeroglífico	X	Honras [35]	X	X	X	superioridad real > superioridad hidalga
Ignorantes persiguen a los sabios	elefante y ratón	II, p. 629-630	a propósito	X	X	SCH[580]	X	X	pejuicio / beneficio de lo pequeño > envidia de las hermanas de Justina
Menguas de mujer vieja	águila	II, p. 659	significación jeroglífica	X	Borja [59]	X	X	X	daños de la vejez > sátira de las mujeres
Amor, no atendido a vestidos	Cupido desnudo	II, p.709	pintado	Alciato [96]	X	X	ingenuidad > aplicado al galán español que siempre se	anda vestido	X
Amor tiene pocas palabras	Cupido con dos sacetas	II, p.719	pintar	Alciato [521]	X	X	X	carcaj de saetas > dos tiros	X
Hidalgos	águila y dragón	II, p.727	jeroglíficos	Alciato [556]	X	X	X	X	esfuerzo y fama > aristocratism

BIBLIOGRAFÍA

- Bataillon, Marcel. *Pícaros y picaresca*, Madrid: Taurus, 1969.
- Blecua, José Manuel. «Bodas de Guzmán de Alfarache con la Pícaro Justina», en *Homenaje a don J. M. Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, 1977, vol. V, 299-305.
- Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid: Akal, 1999, (col. Diccionarios, n°23).
- Damiani, Bruno. «Notas sobre lo grotesco en *La Pícaro Justina*», *Romance Notes*, vol. XXII (1981-1982), 341-347.
- Jones, Joseph R. «Hieroglyphics in *La Pícaro Justina*», *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona: Hispam, 1975, 415-429.
- López de Úbeda, Fco., *La Pícaro Justina*, Madrid: Editora Nacional, 1977. Ed. Antonio Rey Hazas, 2 vols.
- Oltra, José Miguel. «Los emblemas en *La Pícaro Justina*: el caso de la Introducción General», *Voz y Letra*, 1999 /1, pp. 51-70.
- Picinelli, Filippo. *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos*, Michoacán: Colegio de Michoacán, 1999, (Colección Clásicos s.n.), tomo VII, «III El gusano de seda. El capullo», 247-268. Eloy Gómez Bravo, Rosa Lucas González, Bárbara Skinfill Nogal (eds).
- Rey Hazas, Antonio (2001). «El bestiario emblemático de *La Pícaro Justina*», *Edad de Oro*, XX (2001), 119-145.
- Rey Hazas, Antonio (1989). «Precisiones sobre el género literario de la *Pícaro Justina*», *Cuadernos de Hispanismo*, n° 469-470 (1989), 175-186.
- Torres, Luc (2000). «Emblemática y literatura: el caso de *La Pícaro Justina*», *Actas del XIII Congreso de la A.I.H.*, Madrid: Castalia, 2000, vol. I, 780-789.
- Torres, Luc (2001), *Discours festif et parodie dans La Pícaro Justina de Francisco López de Úbeda*, Paris: Université de Paris Sorbonne-Nouvelle, 2001, [B.U.Paris III: TP 2001-20]. Tesis doctoral mecanografiada.

ESTUDIO DE LAS NOTAS MANUSCRITAS DE
EL BROCENSE EN SUS
COMMENTARIA IN ALCIATI EMBLEMATA
(LUGDUNI, 1573; B.U. SALAMANCA 1/33510)*

Jesús Ureña Bracero
Universidad de Extremadura

I. INTRODUCCIÓN

En esta comunicación pretendemos analizar las numerosas notas manuscritas de Francisco Sánchez de las Brozas, El Brocense, presentes en el volumen 1/33510 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca cuyo título es *Francisci Sanctii Brocensis In Inclita Salmanticensi Academia Rhetorices, Graecaeque linguae professoris, Comment. in And. Alciati Emblemata, Nunc denuo multis in locis accurate recognita, et quamplurimis figuris illustrata. Cum Indice copiosissimo*. Lugduni: apud Guliel. Rovillium, MDLXXIII, Cum privilegio Regis. Nuestro estudio comprenderá la descripción tipológica de las notas, el análisis del contenido y la hipótesis sobre su datación y función.

Copiamos a continuación la descripción del ejemplar que ofrece Liaño Pacheco (64-5): «Un volumen en 8.º con 558 páginas y 12 hojas. En la página 2 «Extrait du privilege du Roy», con fecha 1572. En la 3, la dedicatoria del impresor, con fecha 1573. Luego el comentario hasta la página 558. En las hojas sin numerar el «Index» y en la última «Errata» (de términos griegos incluidos en el comentario y en las citas de versos).

Estos comentarios a los emblemas de Alciato son una obra sobradamente co-

nocida del Brocense, en la que el autor, en palabras de Menéndez Pelayo, hizo «gallarda ostentación de su inmensa lectura de los clásicos» (Menéndez Pelayo 204). La repercusión de los comentarios fue grande, dado, además, el éxito que alcanzó el género emblemático en la época. No obstante, nada sabemos todavía hoy de la edición de estos mismos comentarios publicada, según Nicolás Antonio (474), en las prensas de Roville (Rovillius) en 1563, aunque sí de la edición publicada en Padua mencionada por Mayans (I: 24), pero, al parecer, desconocida para Menéndez Pelayo (204). Se trata, naturalmente, de la edición de P. Tozzi, el monstruoso comentario de Tullio (*Johannes Thuilius*), obra publicada en Padua, en 1621, en la que su autor se sirvió, fusionándolos, de los comentarios de Mignault, El Brocense y Lorenzo Pignoria.¹

El propósito del Brocense, en su comentario a los emblemas de Alciato, era, básicamente, el de señalar las fuentes de los emblemas, por considerarlo como el mejor método para explicar cualquier aspecto de los mismos.² El Brocense comenta los emblemas con fines puramente científicos, manteniéndose algo alejado de la que luego sería la tó-

*Agradezco a los profesores Pedro Juan Galán, Luis Merino Jerez y Eustaquio Sánchez Salor sus correcciones y sugerencias. Este trabajo se encuadra en el Proyecto de Investigación financiado por la DGES (PB 97-1311) y por la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León (B.O.C. y L. del 26 de Enero de 1999).

nica general de la emblemática española, más didáctica y moralizadora (Sánchez Pérez 67). Rastrea para ello las fuentes clásicas, griegas y latinas, así como las fuentes contemporáneas de los emblemas, (Holgado 62), aunque haciendo buen uso de los magníficos índices de las ediciones de la época. La obra de Alciato le permitía, posiblemente mejor que cualquier otra, mostrar sus dotes como rétor, filólogo y anticuario en el comentario de un texto a veces enigmático y siempre necesitado de aclaración. No obstante, a juicio del profesor Pedro Campa (230), el motivo real de que El Brocense eligiera la obra de Alciato es que se trataba de una obra incontrovertida, pero llena de ecos erasmistas, a partir de la cual podían exponerse ideas heterodoxas sin miedo a la condena oficial por parte de la Inquisición. Por lo demás, los comentarios del Brocense son variables en extensión, pero en ellos, como recuerda Sánchez Pérez (66), no se encuentran párrafos largos e hinchados, sino páginas en las que la exposición sencilla va pareja con la seriedad científica. Concisión y claridad son, en efecto, dos principios básicos de la metodología del Brocense (Holgado 70-1; Campa 229), principios de los que también se sirve en la redacción de sus comentarios a los emblemas de Alciato (cf. Mayans I 23).

II. DESCRIPCIÓN DE LAS NOTAS

El ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Salamanca presenta anotaciones al margen, encima de las líneas, en el encabezamiento o en el pie de página, subrayados, marcas de inserción y de eliminación, tachaduras, rayas verticales, etc.

Creemos que las notas manuscritas que aparecen en el ejemplar son del Brocense. Los tipos de letra de las anotaciones, tanto el más recto como el cursivo, así como el tipo griego, coinciden totalmente con los empleados por El Brocense en el ms. 2007 de la B.U. Salamanca. Ya el propio Liaño, por lo demás, atribuía inequívocamente al Brocense las anotaciones manuscritas incluidas en este ejemplar 1/33510 de la B.U. Salamanca (Liaño Pacheco:64). Así pues, el criterio grafológico sugiere la atribución de la autoría de las notas al ilustre profesor salmantino, pero además tal atribución se verá también confirmada por la naturaleza de los contenidos de las notas, aspecto sobre el que hablaremos más adelante al hacer el análisis del contenido de las mismas.

El color más claro de la tinta de las anotaciones, el tono oscurecido del papel, ya algo sucio por el paso del tiempo, y, sobre todo, el guillotinado del ejemplar, llevado a cabo para realizar la encuadernación con la que se nos conserva en la actualidad, nos han hecho perder alguna información. Por nuestra parte, hemos intentado editar todas las notas, aunque sobre algunas lecturas todavía hoy alber-

¹ Ahora bien, resulta algo más complicado explicar el error, si es que tal es, en el que incurrió Nicolás Antonio al mencionar la edición «fantasma» de 1563. Tal vez a Nicolás Antonio lo llevó al error la inclusión del adverbio «denueo» en el título de la edición de los comentarios del Brocense a los emblemas de Alciato (1573), adverbio cuya presencia, creemos, sólo queda justificada por la existencia de varias ediciones anteriores de los emblemas de Alciato publicadas en las mismas prensas de Roville, aunque, por otra parte, sabemos que El Brocense ya tenía escritos –que no publicados– comentarios a los emblemas de Alciato, entre los años 1551 y 1553, como puede comprobarse mediante la simple lectura de algunos pasajes de los escolios a las *Silvas* de Policiano de 1554 (*Angeli Politiani Sylvae. Nutricia. Rusticus. Manto. Ambra. Poëma quidem obscurum, sed novis nunc scholiis illustratum per Franciscum Santium Brocensem. Salmanticae: Excudebat Andreas a Portonariis*). Sobre ello, véase el trabajo en prensa de Merino Jerez y Ureña Bracero, titulado.

² «*Multa opera, aeterna memoria digna, scripsit: e quibus ego tantum hunc Emblematum librum sumpsit pro ingenio explanandum. In quo mihi unus praecipue scopus fuit propositus: ut unde sumptum sit unumquodque emblemata, indicarem: id enim ad explicationem cuiuslibet rei, magni esse arbitror momenti*» (Brocense 5-6). Sólo en esta obra parece alejarse El Brocense del método de análisis de textos llamado *scholium* para poner en práctica el del *commentarius in aliud* del que habla Vives (cf. Merino 1998, 281; Talavera Esteso 37).

gamos dudas. Cuando ese es el caso, hemos propuesto nuestras conjeturas. Sin embargo, y salvo contadas excepciones, hemos evitado desarrollar las abreviaturas y conservamos la puntuación original con el fin de mantener las características propias de la edición a la que iban destinadas las notas.

El Brocense ha anotado en total 120 emblemas, además de anotar el prefacio a Conrado Peutinger, y el índice final. Asimismo, ha incluido un nuevo emblema, el 81, «Desidia», acompañado de su comentario. Pues bien, casi el 80% del total de los emblemas cuenta con notas manuscritas que no son meras correcciones de erratas. Nosotros hemos recogido, concretamente, un total de 270 notas. Tales notas son de tres tipos: 112 son lo que ahora llamaríamos corrección de erratas; 18 son referencias internas (incluidas las del índice); y, justamente, 129 son añadidos o precisiones de alguna fuente antigua o contemporánea, cuyas referencias, cuando nos ha sido posible, hemos tratado de localizar en las ediciones modernas.³ Este último tipo de notas nos ofrece un total de 160 referencias de fuentes: De ellas 8 son precisiones de referencias ya incluidas en el comentario de 1573; 107 son añadidos de referencias de diversos autores antiguos; y 45 son añadidos de referencias de humanistas contemporáneos.⁴

En lo que se refiere a las correcciones de erratas, la mayor parte de ellas concierne al texto del comentario, pero hay algunas que afectan al texto del epigrama del emblema (12) (como *Ne cessent* en lugar de *Nec essent* en la p. 81), a las citas de otros autores (5) (como en la p. 450, donde corrige las lecturas de Ovidio, *Fas-*

tos 2.673 y 677, insertando *tibi* y escribiendo *rastris* en lugar de *rostris*, respectivamente), a términos griegos (7) (como en la p. 540, donde escribe «παρίους», término sin el cual la etimología de *kyparissus* resultaría incompleta), a los titulillos-resúmenes del margen (3) (por ejemplo, cuando en la p. 326 tacha *poeta*), al número de emblema (1) (como en la p. 352 donde incluye el número 118, olvidado en la edición de 1573) y al número de página (3) (así en la p. 158 escribe el número correcto tras tachar el número 102). 74 de estas correcciones no fueron incluidas por Mayans, quien, por supuesto, no llegó a leer estas anotaciones manuscritas, que, creemos, resultarán de gran interés a quien asuma en el futuro la tarea de realizar la edición moderna de los comentarios del Brocense a los emblemas de Alciato.⁵

En lo que se refiere a las anotaciones consistentes en referencias internas, se trata de notas que remiten simplemente a una página o un pasaje distintos del texto de 1573. Nosotros hemos incluido también dentro de este grupo algunas nuevas entradas en el índice final (*index praecipuorum, quae his commentariis habentur*) (en la p. 325: en el emblema 108 remite al 154 y en la 569 incluye en el índice la entrada: Helena, *por qué se dice de ella que nació de un huevo*. 174). Algunas de las notas de este tipo incluyen referencias cruzadas o dobles.

Pero, sin duda, las notas más interesantes del Brocense, con diferencia, son el tercer tipo de anotaciones, aquellas que contienen la referencia a una o varias fuentes antiguas y contemporáneas, en la misma línea que los comentarios publicados en 1573.⁶ Por otra parte, para la

³ Respecto a los autores griegos, conviene recordar que El Brocense, que sabía griego, se sirvió en muchas ocasiones de las traducciones latinas de dichos autores que circulaban por la época, por las que cita la mayoría de las veces.

⁴ Algunas de las notas incluyen la cita completa de uno o varios versos (25 de autores antiguos y 1 de autor contemporáneo).

⁵ Por lo demás, algunas erratas pasaron inadvertidas al Brocense, a pesar del cuidado mostrado en la corrección. Citaremos sólo unos ejemplos: en p. 79 aparece escrito «occulta» por «occulata»; en p. 87, «problemata» por «problemata»; en p. 268, «palavntato» por «παλάντατο»; en p. 339, «Tapeto» por «Japeto»; en p. 452, Τραικῶν por Γραικῶν.

confección de una treintena de estas notas, El Brocense puede que haya tenido en cuenta los comentarios de *Minois*, la edición más conocida de los comentarios a Alciato durante el siglo XVI. Pero, en realidad, son pocos los ejemplos, y no siempre es clara la dependencia del Brocense con respecto a *Minois*, salvo quizás en la inclusión del emblema 81, sobre el que hablaremos más tarde, y algún otro caso (por ej., en la p. 236, donde menciona la referencia del pasaje de *Tusculanas* en el que Cicerón describe a un demacrado Belerofonte). Y aunque sin duda El Brocense conocía la edición de Claude Mignault, publicada en 1573, no se dejó influir demasiado por sus comentarios.⁷

El Brocense, en sus notas, ofrece referencias a autores y obras (ya sean escritores antiguos, o humanistas contemporáneos (en la p. 246 cita a Horacio, *Sermones* 1.5.62, y a José Justo Escaligero), incluido el propio Alciato (en la p. 10 ofrece una referencia de sus *parerga*: en la cabecera escribe: «[Claudianus] de Mediolano [Ad moenia Gallis] condita, lanigerae / suis ostentantia pellem. Alciat. ParergwJn lib. V. ca. XIII. p. 18»). Hay veces en las que lo que hace es completar una referencia existente en el comentario de 1573 (en la p. 25: subraya «Ovidio» y escribe en el margen «libro 10 de Metamorfosis»), o bien introducir una cita completa, casi siempre mencionando su fuente de procedencia (como las citas de Marcial 5.13.8 y 14.155.1-2, presentes en la p. 18).⁸ En general, los autores y obras mencionados en las notas manuscritas ya lo habían sido antes en los comentarios publicados en 1573. No obstante, algunos autores aparecen citados por primera vez en los emblemas; de entre esos autores podemos destacar, entre los antiguos, los siguientes: Anacreonte (el de las anacreonticas, cuya autoría por entonces se le

atribuía), Dionisio el geógrafo, Porfirio, Jenofonte, Filópono, Clemente de Alejandría; Publilio, Pacuvio, Columela, Eusebio; y, entre los contemporáneos: Pedro Víctor, Juan Aneo de Viterbo, Pablo Leopardo, Eborense Lusitano, Pierio Valeriano, y especialmente José Justo Escaligero, cuya obra pudo conocer a partir de 1572 y de 1577 (cf. Pfeiffer 201).

La inclusión de estas nuevas referencias por parte del Brocense, además de ajustarse a sus preceptos metodológicos de claridad y concisión, parece guiada por criterios del todo conformes con sus preferencias personales. Así, son frecuentes (10) las notas que ofrecen explicaciones sobre la etimología de algún nombre (por ej. la etimología de *Amygdala*, «almendro», en la p. 555) y aquellas que precisan el equivalente español del algún término latino, algo descuidadas por el editor galo (en la p. 90 corrige *antillo* con *autillo*). También demuestra El Brocense en sus notas interés por el mundo de los pájaros (14) (en la p. 273 habla de los ibis), así como por el de la medicina (con la cita de epístolas médicas en la p. 125), campos en los que tenía algunos conocimientos (cf. Bell 65-8; y Holgado 62-3). No hay que olvidar, asimismo, la mención de varios adagios de Erasmo (8) y de alguna expresión proverbial, tan del agrado del ilustre humanista extremeño (en la p. 331 remite a los interesados en conocer más al adagio de Erasmo *In tuum ipsius sinum inspue* y en la p. 441 menciona el proverbio: «Amor es muerte»). Asimismo, El Brocense, como hizo a menudo en sus comentarios publicados en 1573, presta atención al grabado y su adecuación con el texto del epigrama, tildando, por ejemplo, de inapropiada la imagen de Eros con el arco roto en un emblema que trata sobre la fuerza del amor (323). No falta tampoco la mención

⁶ En varios pasajes, el Brocense ofrece alguna aclaración sin remitir a ninguna fuente.

⁷ No obstante, una edición como la de *Minois* con sus sucesivas reediciones hubo de restar muchas posibilidades a la publicación de una segunda edición de los comentarios del Brocense.

⁸ No falta alguna excepción, como cuando El Brocense cita un pasaje de Diógenes Laercio (6.50.2) sin mencionar la fuente de procedencia (63).0

de autores en los que había trabajado, sobre todo de los clásicos latinos, pero también de Petrarca, alguno de cuyos sonetos tradujo al español (201).

Por lo demás, en la fecha de confección de estas notas, las fuentes preferidas del Brocense para ofrecer información sobre mitología son Fulgencio y Juan Tzetzes (135: sobre Harpías y Fineo); y, en punto de moralidad, recurre con mayor frecuencia a los textos de Estobeo y Pedro Crinito (en la p. 35 remite a un pasaje de Pedro Crinito donde se identifica a los gigantes con un pueblo impío). Asimismo, por esos años, el Brocense se hace eco de las lecturas y comentarios de José Justo Escalígero a Ausonio, Tibulo y la *Appendix Vergiliana* (557).

Terminemos este recorrido por las notas más significativas del Brocense, mostrando el añadido de un nuevo lema introductorio en el emblema 84 (268):

Qui quasi non habeas] allusit ad mimum
Publi/ani: Tam deest avaro quod habet, quam
/ quod non habet,

así como el añadido de un nuevo emblema con comentario incorporado por El Brocense (nº 81 «Desidia» [p. 260]).

Desidia.

EMBLEMA LXXXI

*Desidet in modio Essaesus, Speculatur et astra
Subtus et accensam contegit igne facem.
Segnities specie recti velatu cuculo,
Non se, non alios utilitate iuvat.*

De essaeis sive essenis agit Iosephus in Anti-

quitatib. et Philo Iudaeus. Eusebius de praeparat. Evang. lib. 9. cap. 1. Cael. Rodig. et Solinus.

Subtus et accensam] Nihil invidiosum magis, quam lumen suum nolle vicinis communicare, contra illud Ennianum: Homo, qui [erranti comiter monstrat viam quasi lumen de suo lumine accendat facit. nihilo minus ipsi lucet cum illi accenderit.].

III. HIPÓTESIS SOBRE DATACIÓN Y FUNCIÓN

Para la inclusión de las notas, el primer *terminus post quem* es, naturalmente, el año 1573, año de la publicación del texto donde aparecen incluidas las notas. En cuanto a la fijación de otro *terminus post quem*, una cita del comentario de José Justo Escalígero a Tibulo en el Emblema 38, página 160, línea 1, lo sitúa en el año 1577, fecha de publicación de la edición que de Tibulo realizó Escalígero; pero encontramos otra referencia que nos ayuda a fijar como *terminus post quem* una fecha posterior. Nos referimos a la anotación al Emblema 209, p. 555, línea 12, donde el Brocense escribe lo siguiente: significa en griego «estúpido». En otro lugar, sostuve que este ejemplo de antífrasis propuesto por los gramáticos es «ridículo».⁹ Con el término *alibi* («en otro lugar»), El Brocense se refiere, seguramente, a *Paradoxon III*, donde él había tratado ya sobre la etimología del nombre *morus*. Por fuerza, pues, la anotación manuscrita que remite a este pasaje de *Paradoxa* debió ser incorporada en una fecha posterior a 1582, fecha de publicación de la obra,¹⁰ aunque la obra, como

⁹ graece stultum / significet. Nos autem *alibi* disputabimus ridiculam esse / grammaticorum Antiphrasin...».

¹⁰ *Francisci Sanctii Brocensis, In Inclita Salmanticensi Academia Primarii Rhetorices, Graecae linguae Doctoris, Paradoxon. Antverpiae: ex officina Christophori Plantini, 1582.* El texto de *Paradoxa* fue incorporado luego a la edición de la Minerva de 1587 (cf. Sánchez Salor y Chaparro Gómez 652-3)

Cito el texto de *Paradoxa III* por la edición de Mayans, Genevae 1765, que sigue la plantina al pie de la letra:

«MORUS X.

Plinius lib. 16. *Sicut Morus, inquit, quae novissima urbanarum germinat, nec, nisi exacto frigore: ob id dicta sapientissima arborum.* Ex his Plinii verbis multi ansam cepere, ut docerent, morum dici per antiphrasin, quia minime sit stulta. Μωρός enim stultum et dementem significat. Alcuius in Emblematis postquam dixit de Amygdalo, subdit:

*Senior at Morus nunquam nisi frigore lapso
Germinat, et sapiens nomina falsa gerit.*

At vero nec Plinius id sentit, nec si sentiret, illi subscriberem. Res autem sic se habet...»

(Mayans, I: *Paradoxon III*, 50-1). Y luego, tras unas consideraciones de orden fonético, El Brocense acaba afirmando que el moro recibe su nombre por el color oscuro (μαυρός) de su fruto.

nos recuerda el profesor Merino, a quien debemos el dato, probablemente estaba compuesta ya en 1579.¹¹ En cuanto al *terminus ante quem*, no creo que debamos retrasar la fecha más allá de 1598, pues ese mismo año publicó El Brocense su comentario al *Ibis* de Ovidio, y de haber podido, no hubiera dejado pasar la oportunidad de citar una obra suya mediante una nota al margen en el emblema 87 «In sordidos», p. 273, justo allí donde escribía en su comentario: «puesto que ese fue el nombre que dio Ovidio al enemigo contra quien escribió su *Ibis*».¹²

¿Por qué razón no publicó El Brocense estas nuevas notas en una segunda edición? Si la causa de la elección de la obra de Alciato fue el interés por introducir ideas erasmistas sin sufrir la persecución de la Inquisición, tal vez en el año 1584, año en el que fue iniciado el primer proceso contra El Brocense, pudo surgir cierto desinterés en él por seguir anotando, con vistas a una segunda edición, una obra de esta naturaleza. Sin embargo, la mención expresa de Erasmo en la nota de la p. 331 resta valor a tal hipótesis. También la preparación de su *Minerva*, publicada en 1587, pudiera de algún modo haber frenado la inclusión de notas, pero nosotros no lo creemos así. A nuestro juicio, las notas seguramente todavía no eran suficientes para una nueva edición, y, además, tampoco habían pasado demasiados años desde la publicación de su primer comentario.¹³

Ahora bien, si es cierto lo dicho por

Lorenzo Ramírez de Prado, un discípulo del Brocense,¹⁴ las notas serían, en realidad, más numerosas. Según recuerda Mayans, Lorenzo Ramírez de Prado menciona, en el capítulo xxxv de su *Pentacontarcho*,¹⁵ unas «segundas anotaciones» del Brocense al emblema 95 de Alciato, «In garrulum et gulosum» (Mayans: I 24). Citemos nosotros ahora las palabras de Ramírez de Prado, de gran interés, sin duda, para fechar esas segundas anotaciones: «Tengo noticia cierta —dice Ramírez de Prado— de que muchas personas pudieron ver un pelicano muerto en Salamanca, el año 1580, suceso cuya veracidad atestigua el maestro Francisco Sánchez de las Brozas en sus segundas anotaciones al emblema 95 de Alciato, notas escritas en el margen de un autógrafo suyo que ahora tengo en mi poder».¹⁶ En el mismo pasaje, pero algo más adelante, Ramírez de Prado se refiere de nuevo al Emblema 95, mencionando los comentarios del Brocense como fuente de sus informaciones sobre la caída de un pelicano debido al peso de un niño etíope que llevaba en su pico (Brocense:290-1);¹⁷ asimismo, Ramírez de Prado demuestra haber leído los comentarios del Brocense, cuando, en el cap. XVIII, al tratar sobre los *parasiti veloces et voraces*, explica las razones por las que se les llama *veloces* de un modo parecido a como lo hace El Brocense en su comentario al emblema 92.¹⁸ Cabe incluso suponer que lo dicho al respecto por Ramírez de Prado desarrolla las segundas anotaciones del Brocense, aunque más

¹¹ En ese año El Brocense dirige una epístola a Juan Vázquez de Mármol en la que leemos lo siguiente: «Ay embio la summa del primer libro, que son todos los Topicos que pueden haber; tambien va una suma de una declamación que hizieron unos discípulos mios en Escuelas, sobre si era bueno hablar latín: Van tambien los Aphorismos de mi arte, que se sustentaron publicamente en Escuelas mayores y en otras partes».

¹² «quandoquidem sic vocavit Ovidius hostem suum, in quem scripsit Ibin».

¹³ No olvidemos, por ejemplo, que la primera edición de los comentarios a las *Silvas* de Policiano es de 1554, y la segunda es de 1596.

¹⁴ Sobre Lorenzo Ramírez de Prado, véase Solís de Santos.

¹⁵ Liaño argumenta sobre la autoría del *Pentacontarcho*, desechando la atribución de la obra al Brocense y a Baltasar de Céspedes (Liaño Pacheco 79-80). Ponderadas resultan, asimismo, las afirmaciones de Solís de Santos a este respecto (675-78).

¹⁶ Ramírez de Prado:270.

¹⁷ Ramírez de Prado:271; cf. Brocense:291.

¹⁸ «Nam Parasiti et voraces, veloces finguntur a Poetis: et ideo Alciatus parasitis *pernices pedes* tribuit Emblem. 92 ubi vide Franciscum Sanctium Brocensem magistrum, (heu quondam meum!) et Minoem, vel ideo *ventres veloces*; (Ramírez de Prado:168; cf. Brocense:286).

bien parece ampliar el contenido de los comentarios publicados en 1573.¹⁹ Y lo mismo puede inferirse de los comentarios de Ramírez de Prado presentes en el capítulo XLIX, donde trata sobre los Hermas, estatuas acerca de cuya naturaleza nos habla El Brocense en su comentario al emblema 8,²⁰ «Qua Dii vocant eundum», aunque allí lo prolijo del comentario de Ramírez de Prado no casa bien con la obsesión del Brocense por la brevedad. En cualquier caso, no resulta demasiado descabellado conjeturar que Ramírez de Prado pudiera estar sirviéndose de las notas del Brocense como punto de partida, aunque no lo cita expresamente.²¹

En todo caso, las palabras de Ramírez de Prado al hablar del emblema 95, se deduce que algunas de esas otras anotaciones, escritas en el margen del manuscrito, fueron posteriores al año 1580,²² fecha de la muerte del pelícano salmantino. Así pues, además de las notas manuscritas sobre el ejemplar 1/33510, El Brocense añadió comentarios al emblema 95, y probablemente a los emblemas 92 y 8. En realidad, nosotros sospechamos que El Brocense añadió nuevos comentarios a todos los emblemas. Por otra parte, las notas manuscritas incluidas en el ejemplar 1/33510 requerían cierta elaboración para poder ser incorporadas en la nueva edición, en especial aquellas que aparecen en el margen del grabado. Y tal vez El Brocense consideraba

que el proyecto de la segunda edición no estaba aún maduro. De hecho, no hace siquiera mención de esas segundas anotaciones en sus numerosas referencias a sus comentarios a los emblemas incluidas en la edición de 1596 de los escolios a las *Silvas* de Policiano. Y aunque se trata sólo de una hipótesis, creemos que probablemente el Brocense pasó las notas del ejemplar 1/33510 a un manuscrito en fecha posterior al año 1582, poco después del cual incluyó su anotación el emblema 209,²³ aquel en el que remite a *Paradoxon III*; y que luego añadió en el margen de dicho manuscrito nuevos comentarios; eso explicaría que en el ejemplar 1/33510 no hallemos el comentario al emblema 95, del que habla Ramírez de Prado, y que, en cambio, dicho comentario apareciera en el margen del manuscrito que dice tener en su poder.

A modo de conclusión puede decirse que las notas parecen haber sido añadidas a lo largo de varios años, desde 1573 hasta, al menos, 1582, y que probablemente estas notas manuscritas, destinadas a una segunda edición, fueron incorporadas al manuscrito autógrafo del Brocense que luego estuvo en poder de Lorenzo Ramírez de Prado;²⁴ pero el proceso de elaboración de esa segunda edición parece no haber llegado a su fin. Por lo demás, tal vez algunos de los comentarios de Ramírez de Prado presentes en el *Pentacontarcho* contengan infor-

¹⁹ El texto de Ramírez de Prado es el siguiente: «...vel ideo ventres veloces; quia quicquid glutunt, cito digerunt, voraces et gulae dediti. Ventres ergo appellantur parasi. Terentius in Phormio act. 5. scen. 7 *Pugnos in ventremingere*. Ubi Donatus docet ea verba ad totum parasitum referri posse. Plutarchus praeibit qui in libello de discrimine adulatoris et amici hos versus, et in cancrum, et in assentatorem parasitumque quadrare ait:

Γαστήρ ὅλον τὸ σῶμα πανταχῇ βλέπων
Ὀφθαλμὸς, ἔρπει τοῖς ὁδοῦσι θηρίον. id est
Est venter omne corpus undique obtuens
Oculus, suisque bestia reptat dentibus

Aristoteles etiam lib. 3 Moral. ostendit homines ventri gulaeque deditos, appellari solere γαστριμάργους, id est, *ventres insanos*. Voce quippe composita a γαστήρ *venter*. et μάργος *insanus*. Vide adag. Ventres. Et Matron. Plutarchus Chaerephontem parasitum laro assimilat famelico ob inexplabilem voracitatem, sic enim ait Πεινῶντι λάργω ὀρνιθι ἐοικώς.» (Ramírez de Prado :168).

²⁰ Ramírez de Prado:341-53; cf. el emblema 8 de Alciato, Brocense:44-6.

²¹ Cf. Liaño Pacheco 79. Probablemente tenga razón Solís de Santos cuando sugiere que (678).

²² El comentario sobre la aparición del pelícano muerto en Salamanca puede haber sido incluida en fecha bastante posterior al suceso (1580), incluso dos o más años.

²³ Uno de los últimos emblemas anotados, si, como creemos, el libro fue anotado de principio a fin.

²⁴ Tal vez algún día encontremos el manuscrito autógrafo del Brocense con sus segundas anotaciones.

maciones extraídas de las notas manuscritas del Brocense incluidas en el autógrafo en su poder. En cualquier caso y por lo que se refiere a las notas incluidas en el ejemplar de la Universidad de Salamanca, El Brocense siguió anotando en la misma línea de sus anotaciones de 1573 y sin prestar, al parecer, demasiada atención a otros comentarios como los de *Minois*.

IV. APÉNDICE

[Incluyo descripción y edición de todas las notas con algunas aclaraciones que considero de interés]

- (pág. 5, lín. 19): tacha la tercera «l» de «liberalium» y escribe en el margen izquierdo: «i», corrección de pruebas. El adjetivo «liberalium» se aplica al sustantivo «disciplinarum».

- (pág. 8, lín. 32): tras la última línea, en el pie de página, en párrafo aparte escribe: «[Ae]neid. 1. Artificumque manus inter se operumque labores / Miratur.». añadido (precisión) de fuente. Ilustra con la cita de Verg. *A.* 1.455-6 el comentario de que las obras de los artesanos son llamadas «manus».

- (pág. 10; Embl. 1): en el encabezamiento de página escribe: «[Claudianus] de Mediolano [Ad moenia Gallis] condita, lanigeræ / suis ostentantia pellem. / Alciat. παρεργών lib. V. ca. XIII. pag. 18». añadido (precisión) de fuente. *cf.* *Minois*, pág. 18, donde *Minois* recuerda la etimología de Milán: *mediatim lana-tio sue*. Citamos por la edición de *Minois* de 1600.

- (pág. 11, lín. 2; Embl. 1): en el margen derecho, tras el titulillo-resumen «Pausanias / lib. 4», escribe: «ab Ammo[ne] / pastore / qui con/dit». añadido (precisión) de fuente. *Paus.* 4.23.10.

- (pág. 12, lín. 15; Embl. 1): subraya «mendacem» y escribe en el margen izquierdo: «mendaci». corrección de pruebas; no en Mayans. El Brocense corrige la cita de *Ov. Met.* 9.322: «Quae quia mendaci partentem iuverat».

- (pág. 12, lín. 17; Embl. 1): subraya «refutat» y escribe en el margen izquierdo: «[Vi]de pag. 372.». referencias internas. Aristóteles refuta la teoría de que algunos animales paren por la boca (*Arist. GA* 756a14), y, ciertamente, en la pág. 372 de su comentario trata el Brocense sobre la *Mustella*. En realidad, el comentario se incluye en la pág. 373, en la que el Brocense añade una larga nota manuscrita.

- (pág. 18, lín. 6; Embl. 2): subraya «lanigeris, ovis» y escribe en el margen izquierdo: «lanigeri suis». corrección de pruebas.

cf. pág. 10. *Minois*, pág. 28. *Minois* cita con los términos «lanigeræ suis», que son los empleados por el Brocense en la pág. 12 y en la pág. 18 al citar a Alciato como fuente intermediaria.

- (pág. 18, lín. 9; Embl. 2): tras «in Pargergis. escribe: «lib. V. cap. XIII.». añadido (precisión) de fuente. *Minois*, pág. 28; *cf.* *Minois*, pág. 10; escribe «lanigeræ suis», que son los empleados por el Brocense en la pág. 12 y en la pág. 18 al citar a Alciato como fuente intermediaria.

- (pág. 18, lín. 25; Embl. 2): escribe en el pie de página, en párrafo aparte: «Parma quoque Galliae Cisalpinæ Colonia / celebratur lanarum copia et bonitate Martial. / Tondet et innumeros Gallica Parma greges. [In] / Vellerib(us) primis Apulia, Parma Secundis. N(on) s(e)c(us) / case[o] sciti saporis celeberrima.». añadido (precisión) de fuente. *Mart.* 5.13.8 y 14.155.1-2; sobre la expresión «sciti saporis», *cf.* *Apul. Met.* 1.5.13.

- (pág. 21, lín. 25; Embl. 3): en el margen derecho escribe: «Vide Pausan. lib. 9». añadido (precisión) de fuente. El macho del alce tiene cuernos pero la hembra no (*cf.* *Paus.* 5.12.1). Sobre el alce, *cf.* *Paus.* 9.21.3.

- (pág. 22, lín. 2; Embl. 4): escribe en el margen izquierdo: «Xenophon in Symposio / [P]aus. lib. 2. et. 5. / Philoponus in lib. / Arist. de mimo». añadido (precisión) de fuente. *X. Smp.* 8.30: sobre el rapto de Ganimedes; *Paus.* 5.24.5 y ss. sobre Ganimedes, la etimología del nombre, su rapto, simbología, etc. *Cf.* *Arist. Po.* 1461a.30. Sobre el nombre Ganimedes trata *Minois* en págs. 36-7.

- (pág. 22, lín. 15; Embl. 4): entre la «t» y la «o» de «gustato-» escribe sobre la línea: «i'c8. corrección de pruebas.

- (pág. 23, lín. 32; Embl. 4): escribe en el pie de página, en párrafo aparte: «Antiqui Catamitum pro Ganymede dicebant. Plaut. Menech. ubi / aquila Catamitum raperet, aut Venus Adoneum. Γαναμείδης / idem quod Γανυμείδης. γάδεσθαι enim et γάνυσθαι idem. / [...]». añadido (precisión) de fuente aclaración. *Pl. Men.* 144: sobre el nombre Catamito con que los antiguos latinos llamaban a Ganimedes.

- (pág. 24, lín. 22; Embl. 4): escribe en el margen izquierdo: «[Vi]de Homerum in / [Hy]mnō Veneris». añadido (precisión) de fuente. *h. Ven.* 45 y ss.: sobre Ganimedes.

- (pág. 25, lín. 1; Embl. 4): subraya «Ovidius» y escribe en el margen derecho: «lib. 10. Metam.». añadido (precisión) de fuente. *Ov. Met.* 10.155 y ss.: sobre Zeus transformado en águila para raptar a Ganimedes.

- (pág. 26, lín. 18; Embl. 4): subraya «Plinius» y escribe en el margen izquierdo: «[lib.] 34. c. 8». añadido (precisión) de fuente. *Plin. Nat.* 34.79: el águila está protegida por Zeus, pues no

es atacado por el rayo. *cf.* Minois, pág. 37.

- (pág. 26, lín. 31-32; Embl. 4): marca con raya vertical las dos líneas y escribe en el margen izquierdo: «[Vi]de Platonem / [in] Cratyllo». añadido (precisión) de fuente. Pl. Cra. 396a.

- (pág. 29, lín. 2; Embl. 5): en el margen derecho del grabado escribe: «Pausan. lib. 1. et [8]». añadido (precisión) de fuente. Paus. 1.2.6 y ss. y 8.2.2: sobre Cécrope.

- (pág. 29, lín. 3; Embl. 5): tacha la «a» de «compellam» y escribe en el margen derecho: «e». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 30, lín. 28; Embl. 5): dentro de una marca de inserción de texto, tras el párrafo que termina con «interiisse.» y el que comienza con «Sic olim Cecrops», escribe en el margen izquierdo: «[Hi]c ommissa sunt / [mu]lta carmina / [Lu]cretii ex. lib. 5. / illo loco: / [Se]d neque Centauri fuerant.». añadido (precisión) de fuente. Lucr. 5.878: «Sed neque Centauri fuerunt nec tempore in ullo». Sobre el hecho de que no pueden encontrarse monstruos como los centauros en la naturaleza.

- (pág. 35, lín. 10; Embl. 5): subraya «quam hominum quamdam» y escribe en el margen derecho: «Vide Crinitum / lib. 2. cap. XI.». añadido (precisión) de fuente. Sobre la interpretación de los gigantes como un pueblo que niega a Dios. Petrus Crinitus. *De honesta disciplina libri XXV*. Lugduni: apud haeredes S. Gryphi, 1561.

- (pág. 39, lín. 2; Embl. 7): en el margen derecho del grabado escribe: «Orus Apollo lib. 1. / Pausan. lib. 10.4.». añadido (precisión) de fuente. Paus. 10.29.

- (pág. 40, lín. 23; Embl. 7): escribe en el margen derecho: «lib. 7. / et 8. / Syria[m] Deam». añadido (precisión) de fuente. Apul. *Met.* 8.24.10, 8.25.12 y 9.10.9. Apuleyo habla de la diosa siria.

a40 - (pág. 43, lín. 3; Embl. 7): subraya «quivis» y escribe a continuación: «et quisque pro quisquis. Ios. Scaliger in Ausonium.». añadido (precisión) de fuente. «quisque» por «quisquis».

- (pág. 44, lín.; Embl. 8): en el encabezamiento, en el número de página, sobre el «0» de «40», escribe: «4». corrección de pruebas.

- (pág. 44, lín. 1; Embl. 8): escribe en el margen izquierdo del grabado: «[M]ercurius acolus. i. truncus / [P]ausan. lib. 1. 28». añadido (precisión) de fuente. Paus. 1.24.3.4: sobre las estatuas truncas de Hermes (ἄκωλον).

- (pág. 45, lín. 3; Embl. 8): corrige «εἰν» del término «ἐρμεῖν», sobrescribiendo «εἶον». corrección de pruebas. corrección del término griego.

- (pág. 45, lín. 28; Embl. 8): subraya «inci-» de «incipienti» y escribe en el mar-

gen derecho: «insipienti». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 46, lín. 2; Embl. 8): escribe en el margen izquierdo: «[H]ermulae, sive / [H]ermacae dicebant/[ur] Ioseph. Scalig. / [in] Aetnam. 354.». añadido (precisión) de fuente. Nombre que reciben las imágenes con forma humana hasta el pecho. La edición de Virgilio de José Julio Escaligero *P. Vergilii Appendix* fue publicada en Lyon (1572 y 1573).

- (pág. 47, lín. 2; Embl. 9): en el margen derecho del grabado escribe: «Vide Xenoph. in / Hypon.». añadido (precisión) de fuente. *cf.* X. *Mem.* 2: sobre la fidelidad.

- (pág. 54, lín. 3; Embl. 11): escribe en el margen izquierdo: «[Vi]de [Socratem] in / [nocte] Symma[...] / [signo] [...] et / [...] in thes[...] Wolph[i](bus).». añadido (precisión) de fuente. Isoc. *Ad. Dem.* 22.6.

- (pág. 55, lín. 4; Embl. 11): subraya «ere» de «tacere». corrección de pruebas. El Brocense descubre un error métrico en el epigrama de Moro, traducción del texto de Paladas: sobra una sílaba en el hexámetro.

- (pág. 56, lín. 2; Embl. 11): subraya «ΠΤΕΔΥΩΝ» y escribe en el margen izquierdo: «ΚΤΕΔΥΩΝ». corrección de pruebas. corrección del término griego ya incluida en errata pág. [583].

- (pág. 56, lín. 4; Embl. 11): subraya «verbo» y escribe en el margen izquierdo: «verbis». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 57, lín. 14; Embl. 11): escribe tras «signet» y continúa en el margen derecho: «et. Ios. Scaliger Auson[.] / lect. lib. 1.ca. / XXIX et in [...] / [...] Coniectaneis / ad M.Varro. / de L. Lat. et D. / August. lib.XVI[II] cap.V. (init.).». añadido (precisión) de fuente. Var. L. 5.57.3. El Brocense parece haber tachado algunas de sus anotaciones: tras «et in» parece haber tachado «ca.V». José Escaligero publicó sus conjeturas al *De lingua latina* de Varrón en 1565.

- (pág. 58, lín. 2; Embl. 12): escribe en el margen izquierdo del grabado: «scholia Homeri / Iliad. 18. 323.». añadido (precisión) de fuente. En *Il.* 18.323, dice Aquiles: «Ay! ¡Qué palabras más valdías proferí aquel día...». Aquiles debería haber llamado y no prometer a Menecio que traería a su hijo Patroclo de vuelta vivo.

- (pág. 59, lín. 16-18; Embl. 12): en el margen derecho junto al titulillo-resumen «c7Metelli praeclare dictum» escribe: «Valer. / Max. lib. / 7. c. 4.». añadido (precisión) de fuente. Sobre Metelo, *cf.* V. Max. 7.4.5.

- (pág. 63, lín. 1; Embl. 13): subraya «argiis» y escribe en el margen derecho: «Orgiis». corrección de pruebas; no en Mayans. el término griego que traduce «Orgiis» es «κατωργίαστο».

- (pág. 63, lín. 7-14; Embl. 13): escribe en el margen derecho: «Rogante quodam

Tyr[an]/no Diogenem Cyni[cum] / cuiusmodi aere [prae]/staret statuam exci/pere: quo inquit / Harmodius et Aristo/giton / fusi / sunt». añadido (precisión) de fuente. Se trata de una cita de D. L. 6.50.2.

- (pág. 63, lín. 26; Embl. 13): escribe en el margen derecho: «Val. Max. lib. 2. / cap. 5». añadido (precisión) de fuente. V. Max. 3.3 (ext.) 4: Valerio Máximo trata sobre la prostituta que se mordió la lengua para no denunciar a Harmodio y Aristogitón. tal vez Minois, pág. 73, aunque de Valerio Máximo ofrece la referencia lib. 3, cap. 3.

- (pág. 63, lín. 28; Embl. 13): escribe en el margen derecho: «Pausan. lib. 1.2.». añadido (precisión) de fuente. Paus. 1.8, donde Pausanias trata sobre la prostituta que se mordió la lengua para no denunciar a Harmodio y Aristogitón. tal vez Minois, pág. 73, quien, sin embargo, no ofrece las referencias completas de texto de Pausanias.

- (pág. 63, lín. 32; Embl. 13): escribe en el pie de página: «Simile quidam refert Val. Max. lib. 3. cap. de Patientia / de Anaxarco. Idem lib. 2. cap. 5. De statu Harmodii». añadido (precisión) de fuente. V. Max. 3.3 (ext.) 4, sobre Anaxarco; V. Max. 2.10 (ext) 1.3, sobre las estatuas en honor de Harmodio. Tal vez, Minois pág. 73.

- (pág. 78, lín. 14; Embl. 16): tras una marca de inserción entre «est.» y «Cicero», sobre la línea, justo sobre el término «Cicero», escribe: «M. Tullius.», y luego tacha la «M.». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 81, lín. 10; Embl. 17): subraya «Nec essent.» y escribe en el margen derecho: «Ne cessent.». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 83, lín.; Embl. 17): corrige el «5» del número de página «85», sobrescribiendo «3». corrección de pruebas.

- (pág. 83, lín. 26-28; Embl. 17): con raya vertical marca las líneas 26-29 y escribe en el margen derecho: «Vide adag. Gru[es] / lapides deglutientes». añadido (precisión) de fuente. *Adagiorum Des. Erasmi Roterodami Chiliades Quatuor cum Sesquicenturia...* Parisiis: apud Michaëlem Sonnum, 1579. págs. 701-2. Minois, pág. 91.

- (pág. 86, lín. 1; Embl. 18): escribe en el margen izquierdo: «[in] dextra T, in / sinistra ξ, ε. aut / [prae]feras ad positum / digitorum in suppu/[ta]tione per digitos». aclaración. En efecto, las letras griegas representan el número 365.

- (pág. 86, lín. 7; Embl. 18): escribe en el margen izquierdo: «Vide Crinitum lib. / [7] cap. 10». añadido (precisión) de fuente. quomodo a mathematicis vitae hominum finis afferatur...

- (pág. 90, lín. 11; Embl. 19): subraya «antillo» y escribe en el margen izquierdo: «[a]utullo». corrección de pruebas.

- (pág. 97, lín. 21-23; Embl. 22): subraya verticalmente en el margen derecho las

líneas 21-23 y escribe en el margen derecho: «Vide Pierii / Hieroglyph. pag. / 122.». añadido (precisión) de fuente. El Brocense subraya varias líneas de un párrafo donde se habla de lugares consagrados a los dioses. Pero la referencia puede no estar colocada en su lugar, pues con ella el Brocense parece querer aludir a la utilización que hace Atenea de la Gorgona Medusa en su escudo y la interpretación simbólica (prudencia) de la imagen. El texto de Pierio Valeriano es, creo, el de la edición *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiarum literis commentarii*. Basilea, 1556 (B.U. Salamanca 3º/39299; con anotaciones del Brocense).

- (pág. 98, lín. 3; Embl. 22): subraya «Ioannes Scopas» y escribe tras «Collectaneis»: «et Viterbiensis in antiq. rerum / Hetruriarum[...]». añadido (precisión) de fuente. Sobre el origen y uso etrusco de «lucus» a partir del arameo «luca». La cita parece proceder de Joannis Annii Viterbiensis *Antiquitatum Libri quinque cum commentariis...* Antverpiae Steelsius 1545 o Berosi sacerdotis chaldaici *Antiquitatum Italiae Totius Orbis libri quinque... commentariis Joannis Annii Viterbiensis*. En la Biblioteca Pública de Cáceres conservamos *De Commentariis Antiquitatum*. s. l., 1512 (1/5329); cf. fol. IX v.

- (pág. 98, lín. 5; Embl. 23): en el margen izquierdo del grabado escribe: «Vide Plutarch. de / defectu oracul.». añadido (precisión) de fuente. Sobre el vino, cf. Plu. *Moralia* 432E.6 y 437D.10.

- (pág. 99, lín. 26; Embl. 23): subraya «Niceratus» y escribe en el margen derecho: «lib. 1. eij» οἱ non». añadido (precisión) de fuente. AP 13.29. Hay que recordar que los epigramas los leían en la Planudea. *Florilegium diversorum epigrammatum in septem libris*. Venetiis: in aedibus Aldi, 1503, junto a selecciones de epigramas como las de Soter y Cornarius.

- (pág. 108, lín. 26; Embl. 25): tacha «quod». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 108, lín. 27; Embl. 25): tacha «bant» de «numera-/bant» y escribe sobre la línea: «re». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 109, lín. 4; Embl. 25): tacha «hos» y escribe en el margen derecho: «bis». corrección de pruebas; no en Mayans. Cf. Ov. *Met.* 12.188. Esta corrección parece desacreditar la existencia de la conjuntura que le atribuyen al Brocense Blaya y Ortega: 270.

- (pág. 117, lín. 25; Embl. 26): tacha «equabus» y escribe en el margen derecho: «equis». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 120, lín. 13; Embl. 27): subraya «cuodo» y escribe en el margen izquierdo: «codo». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 122, lín. 2; Embl. 28): en el margen izquierdo del grabado escribe: «Vide Pausan. lib. 1. 44». añadido (precisión) de fuente. Paus. 1.35.4: el escudo de Aquiles llega hasta la tumba

de Áyax. cf. Minois, pág. 134, quien no ofrece la referencia exacta.

- (pág. 125, lín. 4; Embl. 28): escribe en el margen derecho: «forte allusit / et ad iudicium / Neptuni cum / Pallade de eq[uo]». aclaración. cf. Minois, pág. 135, «Tacite videtur alludere ad id quod postea dicit».

- (pág. 125, lín. 18; Embl. 28): escribe en el margen derecho: «Vide Io. Lang. / et Matt[hio]l[um] / in Epist. me[di]/cinalibus». añadido (precisión) de fuente. Ioann. Langii *Lembergii... Epistularum medicinalium volumen tripartitum...* Hanoviae, 1605 (no es la primera edición); Petri Andreae Matthioli Senensis Medici *Epistolarum Medicinalium libri Quinque*. Lugduni, 1568.

- (pág. 128, lín. 3-5; Embl. 29): escribe en el margen izquierdo: «Crinitus / [lib.]16 / [cap.] 10». añadido (precisión) de fuente. Marcus Antonius primus ut inquit Plinius iungatos leones ad currum iunxit civili bello post pugnam Pharsalicam.

- (pág. 131, lín. 29; Embl. 30): escribe en el margen derecho: «Idem refert P[lin.] / de glirib. lib. 8 / cap. 57». añadido (precisión) de fuente. Plin. *Nat.* 8.224: sobre los cuidados que deparan los lirones a sus padres.

- (pág. 133, lín. 12; Embl. 30): escribe en el margen derecho: «Vide infra pag. 5 / et 445.», referencias internas, piedad de los hijos para con los padres.

- (pág. 133, lín. 16; Embl. 30): escribe en el margen derecho: «Petrus Crinit. lib. [4.] / cap. 13.». añadido (precisión) de fuente. Sobre las cigüeñas.

- (pág. 135, lín. 10; Embl. 31): tacha «manus» y escribe sobre la línea: «pedes». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 135, lín. 10; Embl. 31): pone marca de inserción entre «lavantur» y «Tutulus», y escribe en el margen derecho tras la misma marca de inserción: «Sic et malluvi[um] / vas, [in quo] / ma[nus] / lavan[tur]». aclaración. Precisamente en el índice de la edición aparecía la entrada «malluvium quid».

- (pág. 135, lín. 14; Embl. 32): escribe en el margen derecho del grabado: «Sump-tum ex Fulgentio lib. 1 / Harpyae, et lib. [3] / Phineus». añadido (precisión) de fuente. sobre las Harpías y Fineo.

- (pág. 135, lín. 14; Embl. 32): escribe en el margen derecho del grabado: «Zezes chiliada [I] / histor. 7.». añadido (precisión) de fuente. Sobre los hijos de Bóreas, las Harpías y Fineo. La edición probablemente manejada por El Brocense es Ioannis Tzetzae *Variarum Historiarum Liber versibus politicis ab eodem Graece conscriptus...* Basileae 1546, edición conservada en la B.U. Salamanca (1/34198).

- (pág. 137, lín. 28; Embl. 32): tacha «id sit» y escribe la margen derecho: «situm sit». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 141, lín. 6; Embl. 33): entre «eius» y «Nicotelea» pone una marca de inserción y escribe en el margen derecho: «matre». corrección de pruebas; no en Mayans. cf. Paus. 4.14.7.6

- (pág. 142, lín. 22; Embl. 33): entre «esset» y «abiectus» pone una marca de inserción y escribe en el margen izquierdo: «animus». corrección de pruebas; no en Mayans. cf. Paus. 4.16.6.

- (pág. 143, lín. 32; Embl. 33): subraya «verub» de «verubus» y escribe en el margen derecho: «verib.». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 146, lín. 15; Embl. 33): subraya «adhibitum» y escribe en el margen izquierdo: «habitum». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 150, lín. 4-5; Embl. 33): tacha «Zenclam» y escribe en el margen izquierdo: «Zanclem». corrección de pruebas; no en Mayans. Zancle es el antiguo nombre de Mesina.

- (pág. 150, lín. 26; Embl. 33): escribe en el margen izquierdo: «Crinitus lib. 13. / cap. 7.». añadido (precisión) de fuente. Historia de Aristómenes.

- (pág. 155, lín. 9; Embl. 36): en el margen derecho del grabado escribe y tacha luego: «Philostrati Eicones / Paludes». añadido (precisión) de fuente. En realidad, el tema tratado en Philostr. *Jun. Im.* 1.9.6 no es el mismo, aunque El Brocense quizás tacha la referencia al percatarse de que ya la había citado en la pág. 156: «Vide Philostrati Icones Lib. I. in Paludibus».

- (pág. 155, lín. 9; Embl. 36): en el margen derecho del grabado escribe: «Palmae pressae o[nere] / sursum curvantur / Xenophon Paidia [Ciri]». añadido (precisión) de fuente. X. *Cyr.* 7.5.11.4. Sobre las palmeras que, tras doblar ante el peso, se yerguen de nuevo.

- (pág. 156, lín.; Embl. 36): tacha el número de página «156». corrección de pruebas. Tal vez confundido por el número 102 que aparecen en la página 158 que luego hubo de corregir

- (pág. 157, lín. 11; Embl. 36): en el titulillo-resumen del margen derecho tacha «elu-» de «elu-/cidatur» y escribe en el margen derecho: «dilu». corrección de pruebas.

- (pág. 158; Embl. 37): en el encabezamiento de la página tacha el número de página «102» y escribe sobre él: «158». corrección de pruebas.

- (pág. 159, lín. 11; Embl. 38): tacha «haec» y escribe en el margen derecho: «has». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 160, lín. 1; Embl. 38): escribe en el margen izquierdo: «Vide Ios. Scalig. / in Tibul. pag. 137». añadido (precisión) de fuente. Sobre la fidelidad de las cornejas. La primera fecha de los comentarios de Escaligero a Tibulo es 1577 (Pfeif-

fer: 201).

- (pág. 166, lín. 7; Embl. 41): en el margen derecho del grabado escribe: «ex verbis Apulei / [quae] citantur in / Adag. Duob. pariter / [eu]ntib.». añadido (precisión) de fuente. Duob(us) pariter / [eu]ntib(us). *Adagiorum Des. Erasmi...* Parisiis, 1579, págs. 600-1. *Apul. Soc.* 18.1-3: *Itidem cum rebus creperis et adflicti speculatores deligendi sunt, qui nocte intempesta castra hostium penetrent, nonne Ulixes cum Diomede deliguntur ueluti consilium et auxilium, mens et manus, animus et gladius?*

- (pág. 169, lín. 25; Embl. 42): escribe en el margen derecho: «Vide 2. Georg. / Esculus in primis / qui quantum vertice / auras, etc.». añadido (precisión) de fuente. Verg. G. 2.291. La encina resiste firme.

- (pág. 174, lín. 16; Embl. 43): subraya «17». Ath. 2.50.20.

- (pág. 174, lín. 21; Embl. 43): tacha el «ex» entre «quia» y «superiore» y escribe sobre la línea: «in». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 176, lín. 2; Embl. 44): en el margen izquierdo del grabado escribe: «Stobaeus de Spe / sermone 109». añadido (precisión) de fuente. Ya aparecía esta referencia en la pág. 181: «Si plura de spe cupis, adi Stobaeum sermone 109». *Joannis Stobei sententiae ex thesauris graecorum delectae, quarum autores circiter ducentos et quinquaginta citat, et in sermones sives locos communes digestae / nunc primum a Conrado Gesnero, ... in latinum sermonem tractatae, sicut latina graecis e regione respondeant.* Tiguri: excudebat Christoph. Froschoverus 1543, pág. 497.

- (pág. 177, lín. 10; Embl. 44): tacha «Caelis» y escribe en el margen derecho: «coelo». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 180, lín. 23; Embl. 44): pone una marca de inserción tras «vigilantium» escribe en el margen izquierdo: «[Et] Diog. Laertio / [et] Aristotele». añadido (precisión) de fuente. D. L. 5.183; Arist. *Metaph.* 1072b.17: las esperanzas son los sueños de los hombres cuando se hallan despiertos.

- (pág. 186, lín. 9; Embl. 48): escribe en el margen izquierdo: «Ausonius in / Epitaphiis heroum». añadido (precisión) de fuente. Son 26 epigramas bajo el encabezamiento «epitafios de héroes que estuvieron en Troya» (cf. R. P. H. Green, *The Work of Ausonius*, Oxford 1991). cf. Minois, pág. 202.

- (pág. 187, lín. 25; Embl. 48): subraya «cernis c8» y escribe a continuación y en el margen derecho: «pag. 397». referencias internas. en la pág. 397 aparece el poema completo, y a él remite aquí El Brocense. Se trata de una referencia cruzada entre las páginas 187 y 397.

- (pág. 187, lín. 30; Embl. 48): tacha el titulillo-resumen en el margen derecho que dice: «Agamem/nonem in-/tellige.».

corrección de pruebas. referido a «Iudice graeco». Al citar el epigrama de Ausonio, ya no es necesaria la aclaración. Minois, pág. 202, id est, Agamemnone, quem pravum Atridem vocat Auson. in Epitaphio Aiakis.

- (pág. 189, lín. 4-6; Embl. 49): marca con raya vertical las líneas 4-6 y escribe en el margen derecho: «Aristoteles de / mirabilibus». añadido (precisión) de fuente. Cf. Arist. *Mir.* 835a.27; cf. también Arist. *Mir.* 846a.29.

- (pág. 189, lín. 13; Embl. 49): tacha «scribit» y escribe en el margen derecho: «bibit». corrección de pruebas; no en Mayans. El Brocense corrige la cita de Ov. *Met.* 5.451.

- (pág. 190, lín. 10; Embl. 50): subraya «ator anas, et» de allectator anas, et» y escribe en el margen izquierdo: «pag. 515». referencias internas. referencia cruzada entre las páginas 190 y 515.

- (pág. 194, lín. 2; Embl. 52): en el margen izquierdo del grabado escribe: «Ex Fulgentio / [lib].3. cap. 142.». añadido (precisión) de fuente. sobre Acteón. De Fulgencio hemos consultado: *Fulgentii Christiani Philosophi Mythologiarum libri tres in quibus enarat quid omnes insigniores veterum fabulae significant...* Basileae: excudebat Henricus Petrus...

- (pág. 199, lín. 9; Embl. 54): tacha «se». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 200, lín. 27-29; Embl. 54): marca con raya vertical las líneas 27 a 29 y escribe en el margen izquierdo: «[co]ntra sentit / [Ae]lianum lib. 5. / cap. ultimo.». añadido (precisión) de fuente. Ael.VH 5.21.1-6: Eliano no está de acuerdo con las versiones sobre la historia de Medea.

- (pág. 201, lín. 4; Embl. 55): en el margen derecho del grabado escribe: «Vide Petri C[...] / Itali emble. 1[5]. añadido (precisión) de fuente. sobre el carro precipitado, sin control de la razón.

- (pág. 201, lín. 4; Embl. 55): Petrarcha sonet[us]. añadido (precisión) de fuente. sobre el carro precipitado por el descontrol de la razón. La temeridad. El soneto de Petrarca al que parece referirse es el que comienza: «Si traviato è 'i folle mi' desio».

- (pág. 210, lín. 12; Embl. 60): escribe en el margen izquierdo del grabado: «Pierii hieroglyph. / [lib.] 25. de cuculo». añadido (precisión) de fuente. Minois, pág. 237.

- (pág. 213, lín. 2; Embl. 61): en el margen derecho del grabado escribe: «Aristoph. in Av.». añadido (precisión) de fuente. Ar. Av. 1296 y 1564: sobre el vampiro Querefonte. Minois, págs. 238-9.

- (pág. 218, lín. 8; Embl. 63): introduce marca de inserción entre la «l» y la «u» de «Gellum» y escribe sobre la línea «i». corrección de pruebas.

- (pág. 224, lín. 7; Embl. 67): tacha con

rayas verticales la «d» y la «e» de «depone». corrección de pruebas.

- (pág. 226, lín. 2; Embl. 67): subraya «Niobe» y escribe en el margen izquierdo: «de Niobe». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 227, lín. 4; Embl. 68): escribe en el margen derecho del grabado: «Vide Zezem / in Lycoph. pag. 1[...]». añadido (precisión) de fuente. sobre Escila.

- (pág. 227, lín. 4; Embl. 68): escribe en el margen derecho del grabado: «Scylla a latran[ibus] / dicitur. Ios. Scalig. / [in] Scyllam 308. / De illius parenti[bus] / ibid.». añadido (precisión) de fuente. Sobre Escila, su aspecto y ascendencia. El Brocense con *Scylla* parece estar refiriéndose a Ciris, «la Garza».

- (pág. 233, lín. 2; Embl. 70): escribe en el margen derecho del grabado: «Ex Anacreonte». añadido (precisión) de fuente. Anacreont. 15, vv. 35-7. Ἀνακρέωντος Τηίου μέλη ab Henrico Stephano luce et latinitate nunc primum donatae. Lutetiae: apud Henricum Stephanum, 1554. Minois, pág. 267.

- (pág. 233, lín. 2; Embl. 70): escribe en el margen derecho del grabado: «Adag. Daulia cor/nix». añadido (precisión) de fuente. *Adagiorum Des. Erasmi Roterodami...* Parisiis 1579, pág. 705. Minois, pág. 269.

- (pág. 233, lín. 2; Embl. 70): escribe en el margen derecho del grabado: «Lambinus oda 12. / lib. 4». añadido (precisión) de fuente. Es la edición de Horacio con comentarios: *Dionysii Lambini Strolensis Regii Professoris in Q. Horatium Flaccum... Commentarii copiosissimi...* Francofurti: ad Moenum Ex officina... Andreae Wecheli, 1577, pág. 246.

- (pág. 233, lín. 2; Embl. 70): escribe en el margen derecho del grabado: «lib. 1. epigr. Graec. / eij» o[rnei]». añadido (precisión) de fuente. sobre la corneja κορώνη. cf. Minois, pág. 268 epigrama sobre el gallo.ar

- (pág. 235, lín. 8; Embl. 70): junto al titulillo-resumen «Daulias» escribe: «Pausan. Lib. [10]». añadido (precisión) de fuente. Paus. 10.3 y ss.: sobre la región Daulias.

- (pág. 236, lín. 4; Embl. 71): escribe en el margen izquierdo: «[Ci]cero in Tuscul. / [de] Bellerophonte». añadido (precisión) de fuente. Cic. *Tusc.* 3.63.10-12: sobre el aspecto macilento y ajado de Belerofonte. Minois, pág. 272.

- (pág. 236, lín. 4; Embl. 71): escribe en el margen izquierdo: inf. pag. 313.a.». referencias internas.

- (pág. 238, lín. 2; Embl. 72): escribe en el margen izquierdo del grabado: «Adag. Ede nasturcium», lo tacha luego y vuelve a escribirlo debajo. añadido (precisión) de fuente. *Adagiorum Des. Erasmi Roterodami...* Parisiis 1579, pág. 256.

- (pág. 240, lín. 2; Embl. 73): escribe en el margen izquierdo del grabado: «Vide Stobaeum / sermone 90.». añadido (precisión) de fuente. Quantum divitiae valeant propter vulgi

stultitiam (pág. 447).

- (pág. 245, lín. 6; Embl. 75): tacha «Stmiles» y escribe en el margen izquierdo: «simi». corrección de pruebas.

- (pág. 246, lín. 4; Embl. 75): pone marca de inserción entre «lib. 4» y «Vide etiam» y escribe «Halieuticon» sobre la línea. añadido (precisión) de fuente. Opp. *H.* 4.307 y ss.: sobre el amor de los sargos por las cabras.

- (pág. 246, lín. 4; Embl. 75): escribe en el margen izquierdo: «lib. 11 / [...]egeti / [...] ubi / [...] / [...] non capris in / [...], pisces illi ag./[lo]merari / [...]odinus / pag. 80». añadido (precisión) de fuente.

- (pág. 246, lín. 25; Embl. 75): subraya «et spurca autore» y escribe en el margen izquierdo: «[Ho]rat. campanum / morbum in fa/ciem permulta / [io]catus. Vide Ios. / Scalig. in priap. 472.». añadido (precisión) de fuente. Hor. *S.* 1.5.62. Se trata de un texto de Horacio que confirma lo dicho por Fest. 189.32.

- (pág. 247, lín. 2; Embl. 76): escribe en el margen derecho del grabado: «Vide lib. 1. epigr. / grec. εἰς πόρνῶς». añadido (precisión) de fuente. La referencia ya estaba incluida en Brocense, pág. 249.

- (pág. 248, lín. 10; Embl. 76): tacha «quod». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 248, lín. 11; Embl. 76): tacha «ae» de «animae» y escribe sobre la línea: «as»; luego tacha «ntur» de «transmutantur» y escribe sobre la línea: «ri». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 248, lín. 15; Embl. 76): subraya «Aiaea» y escribe en el margen izquierdo: «[Ae]aia». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 250, lín. 11; Embl. 77): escribe en el margen izquierdo: «[d]e lactuca Ios. / Scalig. in moretum / pag. 431.». añadido (precisión) de fuente. sobre la col rizada; cf. *Mor.* 74.

- (pág. 252, lín. 14; Embl. 77): tacha «nimiae» y escribe en el margen izquierdo: «[n]imio». corrección de pruebas; no en Mayans. El Brocense corrige cita de Verg. *G.* 3.135.

- (pág. 252, lín. 24; Embl. 77): escribe en el pie de página: «Eruca Priapo sacra. Columella in horto. / Et quae frugifero seritur vicina Priapo / Excitet ut Veneri tardos eruca maritos.». añadido (precisión) de fuente. Col. 10.1.1.108-9: «Et quae frugifero seritur uicina Priapo, Excitet ut Veneri tardos eruca maritos». cf. Minois, pág. 274 recuerda el dicho vulgar sobre la col rizada: excitat in Venerem tardos eruca maritos.

- (pág. 253, lín. 2; Embl. 78): escribe en el margen derecho del grabado: «Zezes chilía. X[I] / hist. 380». añadido (precisión) de fuente. Sobre el ὕψι. Cita erróneamente la obra de Tzetzes como «Chial».

- (pág. 253, lín. 9; Embl. 78): subraya «Pegasaeus» y escribe en el margen dere-

cho: «Pagasaeus». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 254, lín. 15; Embl. 78): tacha la «,» entre «interpres» y «Pindari». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 254, lín. 31; Embl. 78): escribe en el margen: «[B]ap. Pius Anno[t]/at. poster. ca. 3.». añadido (precisión) de fuente. sobre el nombre Motacilla para el ὕψ. Baptista Pius es un comentarista de Lucrecio (cf. Brocense, pág. 246).

- (pág. 255, lín. 15; Embl. 78): pone marca de inserción entre «Iuno» e «irata», y escribe sobre la línea: «ne». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 255, lín. 31; Embl. 78): entre «Chilia. II» y «&» pone una marca de inserción y escribe en el margen derecho: «hist. 180». añadido (precisión) de fuente. Sobre el amor a que se vio arrastrado Zeus por Ío mediante el ὕψ. Tal vez se refiere a chil. 11, hist. 380.

- (pág. 256, lín. 15; Embl. 78): subraya «nive» de «aguzanive» y escribe en el margen izquierdo: «nieve». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 256, lín. 28; Embl. 78): subraya «κναμον» de «τετρακναμον». corrección de pruebas. trata de recordar que el término griego ya aparece recogido en errata donde recuerda que hay que escribir «tetraknavmona».

- (pág. 257, lín. 26; Embl. 78): tacha con raya vertical las «P» y «e» de la primera sílaba de «Pegasus» y 7Pegasae, tacha horizontalmente el titilillo-resumen «Pegasae.» del margen y escribe en el margen derecho: «Pa / Pa». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 257, lín. 27; Embl. 78): tacha con raya vertical la primera «e» de «Pegasus» y escribe en el margen derecho: «a». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 259, lín. 29; Embl. 80): tacha el final al emblema «sancta e» de «sancta est» y escribe en el margen derecho: «santa'». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 260, lín. 18; Embl. 81): al final escribe: «Desidia. / EMBLEMA LXXXI / Desidet in modio Essaeus, Speculatur et astra / Subtus et accensam contegit igne facem. / Segnities specie recti velatu cuculo, / Non se, non alios utilitate iuvat. / De essaeis sive essenis agit Iosephus in Antiquitatib. et Philo Iu/daeus. Eusebius de praeparat. Evang. lib. 9. cap. 1. Cael. Rodig. / et Solinus. / Subtus et accensam] Nihil invidiosum magis, quam lumen suum nolle vicinis communicare, contra illud Ennianum: Homo, qui / [erranti comiter monstrat viam quasi lumen de suo lumine accendat facit. nihilo minus ipsi lucet cum illi accenderit.]». texto nuevo. Philo Iudaeus *Phil.*

Prob. (quod omnis probus liber est) 75.3; Eus. *PE* 9.31.3; J. AJ 15.371. Enn. *Saen.* 313-6, citado por Cic. *Off.* 1.51. homo qui erranti comiter monstrat viam quasi lumen de suo lumine accendat facit. nihilo minus ipsi lucet cum illi accenderit. Solinus. *de memorabilibus mundi*, Parrhisiis: Iehan Petit, 1503. Caelii Rhodigini *lectionum antiquarum libri XXX recogniti ab autore*. Basileae: Froben, 1566. El Brocense parece aplicar el número 81 a este emblema y al siguiente, «Disidiam abiiciendam», puesto que mantiene la numeración en pág. 352, en el emblema «Virtuti Fortuna comes». Minois: Essaei, Iudaei fuerunt, ab aliis vitae severitate, ieiunis et institutis quibusdam differentes. De iis Philo Iudaeus, Eusebius de praepar. evangel, et Philastrius in catalogo haeres.

- (pág. 264, lín. 3; Embl. 83): tacha «stellatum» y escribe en el margen izquierdo: «stellarem». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 265, lín. 3; Embl. 83): tras «Pellos8 escribe y continúa en el margen derecho: «Vide Aelianum de ani/malibus lib. 5. [cap.] / 36. Stellaris». añadido (precisión) de fuente. Ael. *NA* 5.36.

- (pág. 265, lín. 9; Embl. 83): subraya «Garçola», corrige la «l» en «t» y escribe en el margen derecho: «garçota». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 265, lín. 28; Embl. 83): tacha «est» y escribe en el margen derecho: «es». corrección de pruebas. El Brocense corrige la cita de Mart. 2.7.8.

- (pág. 266, lín. 13; Embl. 84): escribe en el margen izquierdo del grabado: «Ex Fulgentio lib. / [1]». añadido (precisión) de fuente. sobre Tántalo.

- (pág. 268, lín. 15; Embl. 84): escribe en el margen izquierdo: «[Ta]ntalus unde.». corrección de pruebas. sobre la etimología de Tántalo a partir de ταλάντατος.

- (pág. 268, lín. 18; Embl. 84): escribe al final: «Qui quasi non habeas] allusit ad mimum Publi/ani: Tam deest avaro quod habet, quam / quod non habet». añadido (precisión) de fuente. Pub. Sent. T. 3: el avaro incluso carece de lo que tiene.

- (pág. 273, lín. 12; Embl. 87): tacha horizontalmente: «At earum quae pedes humanis similes habent» y escribe en el margen derecho: «leg. At earum, q[uae] / frequentiores [possunt] / et [in] / ped[ibus] / versa[ri]». corrección de pruebas. Sobre el Ibis y sus patas parecidas a los pies humanos.

- (pág. 274, lín. 1; Embl. 87): tacha con raya vertical la «o» de «Battidos» y escribe sobre la línea: «e». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 280, lín. 1; Embl. 90): escribe en el margen izquierdo: «[...]loremus / et gruis / [...] et / quebat [...] in / [pr]imam [EV]». aclaración. Sobre las grullas.

- (pág. 284, lín. 17; Embl. 91): tacha «Et». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 284, lín. 17; Embl. 91): tacha la segunda «l» de «Pollitia». corrección de pruebas.

- (pág. 284, lín. 18; Embl. 91): tras «cap. 81.» escribe: «Et Paulum Leopardum Misc. lib. IX. cap. XI.». añadido (precisión) de fuente. Paulii Leopardi Isebergensis Furnii *Emendationum et Miscellaneorum libri viginti...*, Antverpiae s. f.

- (pág. 286, lín. 30; Embl. 92): tacha «anterior» y escribe en el margen izquierdo: «prior». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 288, lín. 15; Embl. 93): tacha «con» y escribe en el margen izquierdo: «non». corrección de pruebas.

- (pág. 288, lín. 21; Embl. 93): escribe al final de la página: «Aelianus lib. XI. de varia hist. Etheocles Lacedaemonius / dicebat: Duos Lysandros Spartam ferre non posse. / Et Archestratus Atheniensis dicebat: Duos Alcibiades / in civitate Atheniensium tolerari non posse. Adeo, / tametsi diversi et contrarii, tamen erant intolerabiles.». añadido (precisión) de fuente. Ael. VH 11.7.

- (pág. 291, lín. 15; Embl. 96): tacha: «SOcurus» y escribe en el margen derecho: «Qui obscurus». corrección de pruebas.

- (pág. 292, lín. 27-28; Embl. 96): tras «Meandri» escribe «:», y tras «Labyrinthus» escribe «.» sobre «:». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 292, lín. 28; Embl. 96): tacha «res» y escribe en el margen izquierdo: «ros». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 296, lín. 13; Embl. 97): tras introducir una marca de inserción entre «quondam» y «certare», escribe sobre la línea: «lucta». corrección de pruebas.

- (pág. 298, lín. 27; Embl. 97): pone una marca de inserción tras «hactenus» y luego escribe en el margen izquierdo: «5 Vide Pet. Crinitum / lib. 14. cap. 4.». añadido (precisión) de fuente. Galieni Imperatoris impudenter dicta contra Romanam rempublicam, ...

- (pág. 304, lín. 11-12; Embl. 100): escribe en el margen izquierdo: «[Adag.] Nova / [Hi]rundo». añadido (precisión) de fuente. *Adagiorum Des. Erasmi Roterodami...* Parisiis 1579, pág. 198. cf. Minois, pág. 353: Nova hirundo veris est initium.

- (pág. 306, lín. 4; Embl. 101): tacha «Umbicili», subraya «Umb» y escribe en el margen izquierdo: «Umblici». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 310, lín. 15; Embl. 102): tacha la «O» de «forrea» y escribe sobre la línea: «fe-rra». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 321, lín. 15; Embl. 105): pone marca de inserción tras «manu», tacha «etc» y escribe en el margen derecho: «hac scuticam ten[at] / hac flectat habe[nas.] / Utque sit in puer[i]». corrección de pruebas; no en Mayans. El Brocense opina que el texto ha de dejarse como lo escribió Alciato.

- (pág. 323, lín. 14; Embl. 107): escribe en el margen derecho del grabado: «Male depingitur / Am[or] / effracto arcu». opiniones en general. la imagen del grabado no tiene mucho sentido así.

- (pág. 325, lín. 1; Embl. 108): escribe en el margen derecho: «In senem ama[n]/tem. inf. Embl. / CLIII». referencias internas. En el emblema 154 «De Morte et Amore» se habla de un viejo enamorado.

- (pág. 326, lín. 20; Embl. 108): tacha «poeta» en el titulillo-resumen en el margen izquierdo. corrección de pruebas. Ya había dicho de Dares Frigio que era escritor.

- (pág. 329, lín. 24; Embl. 109): tras «offerebat.» escribe y continúa en el margen: «Choronam tamen veteres scribebant cum / aspiratione. N[am] antiquis Graeciis / χορωνος dici/tur στέφανος παρὰ τοὺς χόρους». aclaración. sobre la etimología de corona. Según José Escaligero, fue Simónides quien ofreció esa etimología

j- (pág. 331, lín. 19; Embl. 110): tras «ajnterw.» escribe: «An si magis / placent, quae adfert Erasmus in Adag. / In tuum ipsius sinum inspué, / his utere.». añadido (precisión) de fuente. *Adagiorum Des. Erasmi Roterodami...* Parisiis 1579, págs. 206-7.

- (pág. 334, lín. 30; Embl. 112): escribe debajo de la última línea: «Est inter Anacreontis odas lepidissima de / Cupidine ab ape percusso.». añadido (precisión) de fuente. *Anacreont.* 35. Minois, pág. 393.

- (pág. 335, lín. 2; Embl. 113): escribe en el margen derecho del grabado: «Vide Zezen Chil. / hist. XI.». añadido (precisión) de fuente.

- (pág. 339, lín. 21; Embl. 113): tacha «ia» de «Nutricia» y escribe en el margen: «iis». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 339, lín. 22; Embl. 113): escribe «u» sobre la «o» de «verso». corrección de pruebas.

- (pág. 342, lín. 19-20; Embl. 114): Tras poner una marca de inserción entre «Haec ille.» y «sed», escribe en el margen izquierdo: «Vide Dionysium / [li]b. XI Geopon.». añadido (precisión) de fuente. D. P. 206: sobre los lotófagos.

- (pág. 343, lín. 2; Embl. 115): escribe en el margen derecho del grabado: «Vide Zezem Chil. [1] / hist. 14 / Vide Apollodorum». añadido (precisión) de fuente. Apollod. 1.3.4; 1.7.10; 1.9.25: sobre las sirenas.

- (pág. 345, lín. 13; Embl. 115): tacha «quos» y escribe en el margen derecho: «quosda[m]». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 346, lín. 22; Embl. 115): tras la última línea escribe en el pie de página: «Leucosia (inquit Canter. lib. 3. cap. 7) una / Sirenum in Neptunium promontorium a mari / eiecta Leucosia insulae nomen dedit. Alia vero / est insula Leucasia a consobrina Aeneae sic / dicta: ut autor est Halicar. Dionys. corrigens / dus igitur Plin. et Solinus.». añadido (precisión) de fuente. D. H. *Antiquitates Romanae* 1.53.2; Plin. *Nat.* 2.204. Hay que corregir la lectura Leucosia de Solino y Plinio. Seguramente Canter. es la abreviatura de Gulielmus Canterus, cuyas lecturas, *Novarum Lectionum libri octo*, aparece publicado en Antverpiae 1571. Solinus, *Collectanea rerum memorabilium*.

- (pág. 349, lín. 19; Embl. 117): escribe en el margen: «Anton.» con una marca de inserción antes de «Thylesius» en la línea siguiente. corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 349, lín. 20; Embl. 117): escribe en el margen derecho: «Simon Porti[us] / in Arist. de Col[ori]/bus». añadido (precisión) de fuente. *De coloribus oculorum Simonis Portii Neapolitani*. Florentiae: Torrentinus, 1550.

- (pág. 352, lín. 8; Embl. 118): debajo del título del emblema «Virtuti Fortuna comes.» escribe el número del emblema: «CXVIII». corrección de pruebas. Ello indica que El Brocense no altera la numeración de los emblemas a pesar de haber incluido un emblema más, el 81, titulado «Desidia».

- (pág. 357, lín. 15; Embl. 119): tras «ΤΥΧΗ» escribe y sigue en el margen derecho: «Vide Pet. Victor. Variarum lib.[...] / cap. [...]». añadido (precisión) de fuente. sobre las palabras dichas por Bruto como reproche a la fortuna. Petri Victorii *Variarum lectionum libri XIII*. Florentia: Junta, 1569.

- (pág. 373, lín. 8-9; Embl. 126): pone una marca vertical para señalar las líneas y escribe en el margen derecho: «supra pag. 12.». referencias internas. sobre animales que paren por la boca. Seguramente se refiere a lo dicho por Aristóteles, aunque en realidad parece aludir al hecho de que los Britanos tengan por mal agüero mencionar el nombre de «mustella» cuando salen de caza. Referencia cruzada entre pág. 373 y pág. 12.

- (pág. 373, lín. 13; Embl. 126): continúa la línea 13, tras «cap. 13.», escribiendo y sigue en el margen derecho: «Aristeas in lib. 70 in interpretib. / Mustella auribus concipit, quae ore parturiat: qui mos hominib. / perniciosissimus est, ut quae ipsi auribus / accipiant, eadem uerbiis exaggerant[tes] / maioribus malis inuoluuntur / instantemque turpitudinem / omnibus ipsi modis / auctam inique / foedent. Propter

/ hoc animal inau[s]/picatum erat Iudae[is] / nec in cibos admiss[um] / Vide Adag. Lep[us] / apparens infortu/natum reddit iter.». añadido (precisión) de fuente. *Adagiorum Des. Erasmi Roterodami...* Parisiis 1579, pág. 573. *Historia Aristae... de Scripturae Sacrae per LXX. interpretes translatione...* Colonia: apud Maternum Cholinum, 1578.

- (pág. 383, lín. 23-24; Embl. 130): pone marca de borrar (θ) en el margen izquierdo y tacha: «ex beatis sedi-/bus». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 384, lín. 4; Embl. 130): tacha la «o» de «nocumento» y escribe sobre la línea: «um». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 384, lín. 20; Embl. 130): continúa la línea escribiendo: «Et Porphyrium de abstinentia / lib. 2.». añadido (precisión) de fuente. *Porph. Abst.* 2.29.21: rápida la ofensa; lenta y tarda la reconciliación.

- (pág. 387, lín. 24; Embl. 131): escribe en el margen derecho: «Et apud Isacium / Tzetzem in Ly/cophronis Alexandram. saepius», para escribir tras «Histo. c. 63». añadido (precisión) de fuente. sobre el enfrentamiento entre Mopso y Calcante. Mopso supo cuántos higos había en un cabrahigo mientras que Calcante no fue capaz de adivinar cuántas crías llevaba en su vientre una cerda.

- (pág. 395, lín. 20; Embl. 134): escribe tras «oblivionem fore.»: «Vide Clementem Alex. lib. 1 Strom.». añadido (precisión) de fuente. *Clem. Al. Strom.* 1.24.163: sobre Trasibulo.

- (pág. 397, lín. 20; Embl. 135): subraya «admonu» de «admonuimus» y escribe en el margen derecho: «embl. 48.». referencias internas. en pág. 187 el Brocense recuerda que el sepulcro de Aquiles está en el cabo Sigeo. Se trata de una referencia cruzada entre las páginas 187 y 397.

- (pág. 397, lín. 27; Embl. 135): tacha: «ut». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 397, lín. 28; Embl. 135): pone marca de inserción entre «argenteos» y «habens» y escribe en el margen derecho tras una marca de inserción: «pedes». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 400, lín. 8; Embl. 136): escribe «u» sobre la «in» de 7inibi», quedando «ubi». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 400, lín. 10; Embl. 136): escribe en el margen izquierdo: «[al]iter legit Ios. Scal. / [in] Ciri». añadido (precisión) de fuente.

- (pág. 401, lín. 18; Embl. 136): debajo de la última línea escribe: «Patricii calcei Festus ex Lat. Originibus. / Vopiscus Aurelianus meminit. Dion. lib. 4 / vide Isidorum lib. et cap. VII Etymol. / De punicis calceis praeter Dionem, Manut[us] / in orat. pro Sextio pag. 131». añadido (precisión) de fuente. *Fest.* 142.38; D. C. 10.13; *Divi Isidori Hispal. Episcopi Opera*. Madriti: ex Typographia regia, 1598.

392-3 (Libro XX, cap. XXXIV: De calciamentis); D.C. 24.1. Divus Aurelianus Flavi Vopisci Siracusii, uno de los autores de *Historiae Augustae*. In *orationem Ciceronis pro P. Sextio commentarius, ad Antonium Aelium*, Manuzio, Paolo. Venetiis, 1559.

- (pág. 402, lín. 12; Embl. 137): tacha «is» de «Barbaris» y escribe sobre la línea: «ies». corrección de pruebas.

- (pág. 406, lín. 14; Embl. 138): tras una marca de inserción tras «hoc epigramma.», escribe en el margen izquierdo: «[...] vide et lib. IV. / cap.V». añadido (precisión) de fuente. sobre Heracles. Minois, pág. 498, pero cita ex 4 Parergon iuris c. 3.par -

(pág. 414, lín. 19; Embl. 142): escribe en el margen izquierdo: «[...] leg. in Plin. / [confusum] est. qui/[bus sequentia...] / [...] conveniunt.». aclaración. Plin. Nat. 15.44: sobre el melocotón (*persica*). Parece que las citas de Plinio no casan bien

- (pág. 415, lín. 5; Embl. 142): escribe «,» tras «patria», subraya «nec mihi» pone entre ambas palabras una marca de inserción y escribe sobre la línea y también en el margen derecho con marcas de inserción: «sit». corrección de pruebas.

- (pág. 420, lín. 14; Embl. 145): tras «humentes.» escribe «Vide Aristoph. in Equitib.». añadido (precisión) de fuente. Ar. Eq. 258-60: gente a los que ver si están maduros como higos.

- (pág. 421, lín. 11; Embl. 145): tras «contrahunt.» escribe y sigue en el margen derecho: «Vide Plutarch. de indus[tria] / animal.». añadido (precisión) de fuente. Plu. *De Solertia Animalium* 980b10: las esponjas sienten.

- (pág. 423, lín. 13; Embl. 147): tacha «decet.» y escribe en el margen derecho: «docet.». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 424, lín. 6; Embl. 147): escribe en el margen izquierdo: «Vide Xenoph. / de venatione. / Zezes chil. 7. / [hist.] 94. et 98.». añadido (precisión) de fuente. X. *Cyn.* 1: sobre Quirón. Tzetzes: sobre Quirón y Aquiles.

- (pág. 424, lín. 12; Embl. 147): escribe marca de borrar (θ) en el margen izquierdo y tacha «, leonum,». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 432, lín. 1; Embl. 150): tacha «auxilio» y escribe en el margen izquierdo: «exitio». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 433, lín. 10; Embl. 151): sobre la «Τ» de «ἀντρώπινον» escribe: «Θ». corrección de pruebas. término griego cuya corrección no se incluye en «Errata aliquot in vocabulis et citationibus Graecorum versuum admissa».

- (pág. 434, lín. 16; Embl. 151): subraya «Tus» de «Tuscula.» para indicar que a continuación debe insertarse el texto que es-

cribe en el margen izquierdo: «Et A. Ge-llius». añadido (precisión) de fuente. Gel. 10.17: De mócrito se cegó

- (pág. 436, lín. 27; Embl. 152): pone marca de inserción tras la cita de Juvenal. El texto que ha de incluirse se encuentra debajo, al final de la página, precedido de la misma marca: «Ovidius in Nuce: / Sic ubi detracta est a te tibi caussa pericli / quod superest tutus Pontice castor habes». Tras escribir «de» entre «Ovidius» y «Nuce» lo ha tachado. añadido (precisión) de fuente. *Nux* 165-6.

- (pág. 438, lín. 19; Embl. 153): pone una marca tras «viro.» y escribe en el margen izquierdo: «Virg. Aen. XI Nullum cum victis certamen / et aethere / cassis / [...] Lib. Ursinum / pag. 429». añadido (precisión) de fuente. Verg. A. 11.104-5. *Virgilius collatione scriptorum graecum illustratus: opera et industria Fulvii Ursini*. Antverpiae: ex officina Chirstophori Plantini, 1568. 429. Minois, pág. 541.

- (pág. 438, lín. 22; Embl. 153): escribe «i» entre «Pele» y «us» de «Peleus. corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 438, lín. 25; Embl. 153): al final de la página escribe: «Convellere barbam quod vide in Post[.]coeniis.». añadido (precisión) de fuente. cf. Minois, pág. 541, donde recuerda la expresión *barbam vellere* presente en la sátira I de Persio.

- (pág. 441, lín. 10; Embl. 155): al final escribe: «Dictum est vulgare: Amor / est mors». añadido (precisión) de fuente.

- (pág. 445, lín. 15; Embl. 157): tacha «Croesum» y escribe sobre la línea: «Tellum». corrección de pruebas.

- (pág. 445, lín. 30; Embl. 157): tras «Bito» del titulillo-resumen escribe en el margen derecho: «pag. / 533». referencias internas. referencia cruzada entre las páginas 445 y 533. Historia de Cleobis y Bitón.

- (pág. 447, lín. 22; Embl. 157): escribe en el margen derecho: «Plato», probablemente para que sirviera como titulillo-resumen. añadido (precisión) de fuente.

a40 - (pág. 450, lín. 4; Embl. 157): escribe en el margen izquierdo: «[Et] Tibull. Elegia». añadido (precisión) de fuente. Tibull. 1.1.11-2: Nam veneror, seu stipes habet desertus in agris / Seu vetus in trivio florida sarta lapis.

- (pág. 450, lín. 17; Embl. 157): pone marca de inserción entre «levitas» y «libera» y escribe en el margen derecho precedido de la marca de inserción: «tibi». corrección de pruebas; no en Mayans. corrige cita de Ov. *Fast.* 2.673.

- (pág. 450, lín. 21; Embl. 157): tacha la «o» de «rostris» y escribe sobre la línea: «a». corrección de pruebas; no en Mayans. corrige cita de

Ov. *Fast.* 2.677.

- (pág. 451, lín. 13; Embl. 157): tras «cedere.» escribe: «Vide Adag. Thesaurus carbonum / erant». añadido (precisión) de fuente. *Adagiorum Des. Erasmi Roterodami...* Parisiis 1579, págs. 276-7.

- (pág. 456, lín. 7; Embl. 160): tacha la «uat» de «mutuat». corrección de pruebas; no en Mayans. Quiere indicar que tal término no existe en latín.

- (pág. 456, lín. 13; Embl. 160): tacha la segunda «u» de los dos «mutuat». corrección de pruebas; no en Mayans. Aunque admite a Alciato la licencia de escribir «mutuat», sugiere la corrección del texto del epigrama del emblema en «mutat».

- (pág. 458, lín. 2; Embl. 162): escribe en el margen izquierdo del grabado: «Zezes chil. 10 / [hi]st 337.». añadido (precisión) de fuente. Sobre las tres gracias.

- (pág. 458, lín. 2; Embl. 162): escribe en el margen izquierdo del grabado: «[S]eneca lib. 1. de / benefic.». añadido (precisión) de fuente. Sen. *Ben.* 1.3.6: sobre las gracias. Tal vez en Minois, pág. 563.

- (pág. 461, lín. 17; Embl. 162): tras «accipiet.» escribe y sigue en el margen derecho: «Cic. i. ofic. In referenda gratia debemus / imitari agros / fertiles qui plus / adferunt, quam / acceperunt.». añadido (precisión) de fuente. Cic. *Off.* 1.48.

- (pág. 461, lín. 22; Embl. 162): tacha la «c» tras «Phornutum». 16 corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 462, lín. 2; Embl. 163): escribe en el margen izquierdo: «Vide Zezem Chil. / [1]0. hist. 301.337.». añadido (precisión) de fuente. la mosca. Sobre la cigarra trata en 301, sobre la mosca en 385; en 337 trata realmente sobre las Gracias.

- (pág. 464, lín. 2; Embl. 164): escribe en el margen izquierdo del grabado: «Vide Orum Apoll. / [in] Graeco codice». añadido (precisión) de fuente.

- (pág. 465, lín. 3; Embl. 165): escribe en el margen derecho del grabado: «Themistoclis 12. / Apophth.». añadido (precisión) de fuente. Temístocles vendía un terreno y lo anunciaba diciendo que tenía un buen vecino (Plu. *Mor.* 185D.10. Minois, pág. 571: «celebratur et Themistoclis apophthegma».

- (pág. 469, lín. 14; Embl. 167): tacha el segundo «lib. 3.». corrección de pruebas.

- (pág. 473, lín. 2; Embl. 170): escribe en el margen derecho: «Vide exempla / Ebo- rensis cap. de / fiducia sui.». añadido (precisión) de fuente. sobre el temor... *Eboressem Lusitanum Selectorum, Exemplarum memorabilium cum ethicorum tum christianorum quibusque probatissimis scriptoribus, tomus posterior.* Lugduni: apud Theobaldum Paganum, 1567, págs. 298-306; en pág. 306 trata sobre Ioannes Zisca.

- (pág. 473, lín. 2; Embl. 170): escribe en el margen derecho del grabado: «Ex Aeliano lib. 5 / cap. 1. de animalib[us] citat. Oppianum». añadido (precisión) de fuente. Cf. Ael. *NA* 6.1, donde trata del valor de los animales.

- (pág. 480, lín. 20; Embl. 174): escribe en el margen izquierdo: «[s]up. Embl. CLXIII / pag. 463.». referencias internas. el perro no usa la razón y por ello persigue lo más próximo.

- (pág. 480, lín. 31; Embl. 174): escribe al final de la página: «Pacuvius, citante Nonio, in armorum iudicio. / Nam canes quando est percussa lapide non tam / illum appetit, qui se icit, quam illum ipsum / lapidem, quo ipsa icta est, petit.». añadido (precisión) de fuente. Pac. *Trag.* 38. Nonius Marcellus. *de compendiosa doctrina.* Parisiis, 1519.

- (pág. 482, lín. 9; Embl. 175): subraya «Aiaceum» y escribe en el margen: «Varro in [sat.].» añadido (precisión) de fuente. Varrón dijo que Ajax no azotó cerdos sino carneros. Parece que el Brocense remite a lo dicho en el margen izquierdo, donde se incluye una cita de Varrón según la cual los animales muertos fueron cerdos (Var. *Men.* 127).

- (pág. 482, lín. 10; Embl. 175): subraya el titulillo-resumen 7Tantalides» y en el encabezamiento y en el margen izquierdo: «[...], sic / Maximum / [Ajax tum credit] ferro / se caedere Ulyssem / [c]um baccha sil/vam caedit, porc/osque trucidat. quem / [lo]cum pulcre re/[st]ituit Claudius / Puteanus. sic / [Ajax] dum credit / ferro / se caedere Ulyssem / cum baccha etc. / Pecudibus infestis / Ajax dixit Apuleius / libr. III: Asini: / audacter mucrone destricto in insani modum Aiace / armatus non ut ille vivis pecoribus infes/tus tota laniavit ar/menta, sed longe fortius. [...]». añadido (precisión) de fuente. Var. *Men.* 127; Apul. *Met.* 3.18.14-6. Maximus y Claudius Puteanus parecen haber discutido sobre la lectura del texto de Varrón.

- (pág. 486, lín. 14; Embl. 178): pone marca de inserción entre «tra-/didit» y «:» y escribe en el margen izquierdo precedido de la marca de inserción: «sic:». corrección de pruebas; no en Mayans.

pard - (pág. 490, lín. 2; Embl. 180): escribe en el margen izquierdo del grabado: «de calvicie Herculis / Zezes in Lycoph. pag. / 3». añadido (precisión) de fuente. sobre la calvicie de Hércules. La edición manejada parece haber sido: *Lycophrons Chalcidensis Alexandra sive Cassandra, poema quidem obscurum etiam doctis appellatum, sed ita emendatissimis Isacii Tzetzi grammatici commentariis.* Basileae, 1546.

- (pág. 495, lín. 22; Embl. 181): subraya «alibi» y escribe en el margen derecho: «pag. 248.». referencias internas. en pág. 248 trata el Brocense sobre Circe.

- (pág. 496, lín. 12; Embl. 181): subraya «mihī» y escribe en el margen izquierdo: «f. inibi». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 496, lín. 18; Embl. 181): al final de la página escribe: «Multa et mira dicuntur de / herba Baharas, quam putant esse / Moly. Vide Iosephum lib. 7. belli Iud. / Plinius lib. 30. cap. 2 vocat Cynocephalam, / et Osiritem», tras haber tachado una referencia a José Justo Escalígero. añadido (precisión) de fuente. J. Bf 7.180.2; Plin. Nat. 30.18.3.

- (pág. 507, lín. 31; Embl. 184): escribe en el margen: «Vide [...] / in Nat. hist.». añadido (precisión) de fuente. Plin. Nat. 11.266: sobre el ruido producido por las cigarras; cf. Nat. 11.6.

- (pág. 509, lín. 30; Embl. 185): tacha «inquit». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 512, lín. 8; Embl. 186): tacha «utraque» y escribe en el margen izquierdo: «vitraque». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 515, lín. 23; Embl. 186): subraya «saepe» y escribe en el margen derecho: «f. sese». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 515, lín. 25-30; Embl. 186): tacha: «Galerita uel Alauda di-/citur. Plin. lib. II. / capite / 37.» y escribe en el margen derecho tras «quae»: «, ut puto, est anas: de qua / Alcuius supra. Altisil allecator / anas. pag. 190.». referencias internas y opinión propia. referencia cruzada entre las páginas 190 y 515.

- (pág. 517, l'92n. 3; Embl. 187): tacha «in». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 517, lín. 21; Embl. 187): corrige «Oepidus» cambiado la «p» en «d» y la «d» en «p» y escribe en el margen derecho: «Oedipus». corrección de pruebas.

- (pág. 518, lín. 1; Embl. 187): tacha «tra» de «tradidit.», escribe sobre la línea «e», y en el margen izquierdo: «dedit.». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 518, lín. 11; Embl. 187): sobre «ouj» escribe el espíritu fuerte y acento circunflejo. corrección de pruebas; no en Mayans. corrección de término griego no incluida en errata.

- (pág. 518, lín. 17; Embl. 187): tacha «haud eadem» y escribe sobre la línea «unica cui». corrección de pruebas; no en Mayans. Corrige la traducción de Erasmo de acuerdo con la nueva lectura del texto griego que sugiere en la línea 11 de esta misma página.

- (pág. 521, lín. 26; Embl. 187): tacha «nosce», cuya «c» había convertido en «s», y escribe en el margen derecho: «nosse». corrección de pruebas; no en Mayans.

- (pág. 533, lín. 9; Embl. 194): pone marca de inserción tras «Bithone» y escribe en el margen derecho precedido de la

marca de inserción: «ut retulimus supra / pag. 445.». referencias internas. referencia cruzada entre las páginas 445 y 533.

- (pág. 536, lín. 19; Embl. 196): al final de la página escribe: «De nomine Penelopes Zezes / in Lycoph. pag. 111.». añadido (precisión) de fuente. sobre el nombre de Penélope.

- (pág. 540, lín. 8; Embl. 198): pone marca de inserción entre «κύειν» y «τοὺς» y escribe en el margen izquierdo: «παρίους». corrección de pruebas; no en Mayans. corrección de griego no incluida en errata. El nombre que se da es ΚΥΠΑΡΙΣΣΟΣ, es decir, *kyparissus*, «que produce ramas iguales».

- (pág. 544, lín. 7; Embl. 200): tras «cap. 26» escribe: «Et Aelianum lib. 4 / cap. 22. histor. animal.». añadido (precisión) de fuente. Ael. NA 4.23: sobre el ciprés. Minois, págs. 685.

- (pág. 555, lín. 5; Embl. 208): a continuación de «pristinum.» escribe: Amygdala (teste Alexandreo) dicta sunt παρὰ τὸ / ἐν τῷ μετὰ τὸ χλῶρον ὡς περὶ ἀμυχα ἔχειν πολλὰς quod / multas contineat in / osse scisuras. añadido (precisión) de fuente. Athen. 2.39.27, El término «Alexandreo» se refiere a Herodiano Alejandrino.

- (pág. 555, lín. 12; Embl. 209): tras «arborum.» escribe: «Haec / Plinii verba multos deceperunt, putantes / per Antiphrasin dici morum, quia mw'ro» graece stultum / significet. Nos autem alibi disputabimus ridiculam esse / grammaticorum Antiphrasin. Dicitur [autem sapiens]. aclaración. ese «alibi» se refiere a Paradoxon III, Morus X, cuya primera fecha de publicación es 1582. El texto puede leerse en Mayans, I: Paradoxon III, págs. 50-1; y fue incorporado en la Minerva de 1587, (Sánchez Salor y Chaparro Gómez: 652-3).

- (pág. 556, lín. 1-4; Embl. 209): tacha las primeras cuatro líneas: «Et sapiens. Mw'po" apud Graecos stultum significat. Et licet haec arbor stulta nomen dicatur, / per antiphrasin tamen sapiens dicitur. Flores / enim fructusque ab hiemis iniuria praeservat.». aclaración.

- (pág. 557, lín. 19; Embl. 210): subraya «laurus» y escribe a continuación en el margen derecho: «Laurum Graeci vocant μαντωδέα / unde Phocas in vita Virgilit: Facta est / interprete lauro. Certa pa/rens Virgil in Ciri. Can/dida caesaries florens / interprete Lauro / sic enim legit Ios. / Scaliger.». añadido (precisión) de fuente aclaración. Verg. A. 8.276. Ciris 121. Sobre el laurel y sus poderes... Nonn. f.16 D. 12.110, 13.104 la llama μαντωδέα δάφνην.

- (pág. 558, lín. 12-13; Embl. 211): tacha «FINIS» en la línea 13 y tras «cap. I» en la línea 12 escribe: «Virg. 8 Aeneid. / Dixerat: Herculea bicolor quum populus umbra / Velavitque comas, folisque innexa

pendit / FINIS». añadido (precisión) de fuente. Verg. *A* 8.276 Minois, págs. 703-4.

- (pág. 559, lín. 1,17; Embl.): subraya «187» y escribe en el margen izquierdo: «397». corrección de pruebas.

- (pág. 559, lín. 2,15; Embl.): escribe en el margen derecho: «Ajax 122 et 186». referencias internas.

- (pág. 562, lín. 1,11; Embl.): pone marca de inserción entre las líneas 11 y 12 y escribe en el margen izquierdo: «Asterias 265». referencias internas.

22 - (pág. 569, lín. 1,16; Embl.): tacha «433» y escribe antes: «443». corrección de pruebas.

- (pág. 569, lín. 2,21; Embl.): escribe entre las líneas 21 y 22: «Helena cur ex ovo nata dicitur. 174». referencias internas.

- (pág. 570, lín. 2,7; Embl.): tacha «102» y escribe delante: «158». corrección de pruebas.

- (pág. 572, lín. 1,18; Embl.): sobre el «5» de «195» escribe «6». corrección de pruebas.

- (pág. 576, lín. 2,1; Embl.): escribe: «Opes fatuorum 240», para insertar entre las líneas 10 y 11. referencias internas.

- (pág. 577, lín. 2,19; Embl.): escribe en el margen: «Petrus Messias / Hispal. 390». corrección de pruebas. en la página 390 aparece mencionado el nombre de Pedro Mejía, autor de una silva en español sobre Tritón.

- (pág. 580, lín. 1,28; Embl.): escribe en el margen izquierdo: «Sordes 135», para insertarlo entre las líneas 28 y 29. referencias internas.

BIBLIOGRAFÍA

Bell, Aubrey F. G. (1925): *Francisco Sánchez El Brocense*. Oxford: Univ. Press.

Blaya, Raquel y Ortega, José (1990): *Los Humanistas españoles y el humanismo europeo (IV simposio de Filología clásica)*. Univ. de Murcia. 267-70.

Campa, Pedro F. (1989): *Andrea Alciato and the Emblem Tradition. Essays in honor of Virginia Woods Callahan*. P. M. Daly, ed. N. York. 223-48.

Campa, Pedro F. (1990) *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*. Durham y Londres: Duke University Press, 1990.

Carrera de la Red, Avelina: *Francisco Sánchez de las Brozas. Obras II Poesía*, edición traducción y notas. Cáceres: Institución Cultural

«El Brocense», 1985.

De Angelis, Maria Antonietta: *Gli emblemi di Andrea Alciato nella edizione Steyner del 1531. Fonte e simbologie*. Salerno, 1984.

Holgado, Antonio (1989): *Actas del simposio internacional. IV Centenario de la publicación de la Minerva del Brocense: 1587-1987 (Cáceres-Brozas, mayo de 1987)*. Cáceres. 61-79.

Ledda, Giuseppina: *Contributo allo studio della letteratura emblemática in Spagna (1549-1613)*. Univ. di Pisa, 1970.

Liaño Pacheco, Jesús María (1971): *Sanctius el Brocense*. Univ. de Salamanca.

Maestre Maestre, José María: *La edición crítica de textos latinos humanísticos. I* (1997): Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil II.3. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea, eds. Cádiz. 1051-1106.

Mayans, Gregorio (1766): *Franciscii Sanctii Opera omnia una cum eiusdem scriptoris vita*. Genevae, Tomus Primus et Secundus: Apud fratres de Tournes.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1953): *Biblioteca de traductores españoles. IV*. Santander. 203-4.

Merino Jerez, Luis (1992): *La pedagogía en la retórica del Brocense. Los principios pedagógicos del Humanismo renacentista (natura, ars y exercitatio) en la Retórica del Brocense (memoria, methodus y analysis)*. Cáceres.

Merino Jerez, Luis y Ureña Bracero Jesús: *Emblemática* (en prensa).

Mignault (1783): *Andreae Alciati Emblemata: Cum commentariis... per Claudium Minoem...* Antverpiae: Ex officina Chirstophori Plantin, 1577 (nosotros citamos por la edición de 1600).

Nicolás Antonio: *Biblioteca hispana nova sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia. Tomus primus*. Madrid: apud Joachimum de Ibarra. 473-4.

Pfeiffer, R. (1981): *Historia de la Filología Clásica de 1300 a 1850*. Madrid: Gredos. 201.

Ramírez de Prado, Lorenzo (1612): *Penthkovntarcho sive quinquaginta militum ductor D. Laurenti Ramirez de Prado stipendis conductus: cuius auspicii varia in omni literarum ditone monstra profligantur, abdita panduntur, latebrae tenebrae pervestigantur et Illustrantur*. Antverpiae: apud Ioannem Keerbergium, (B. Pública de Cáceres A. Rodríguez Moñino y M. Brey, 1/6687).

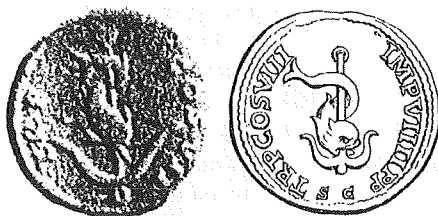
- Sánchez de las Brozas, Francisco (1573): *Comment. in And. Alciati Emblemata, Nunc denuo multis in locis accurate recognita, et quamplurimis figuris illustrata. Cum Indice copiosissimo*. Lugduni: apud Guliel. Rovillium.
- Sánchez Salor, Eustaquio y Chaparro Gómez César (1995): eds. *Francisco Sánchez de las Brozas (El Brocense) Minerva o de causis linguae latinae*. Cáceres.
- Sánchez Pérez, Aquilino (1977): *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S. A. 66-8.
- Sebastián, Santiago (1985): ed. *Alciato. Emblemas*. Madrid: Akal.
- Selig, Karl-Ludwig (1990): *Studies on Alciato in Spain*. N. York y Londres: Garland Publishing.
- Solís de los Santos, José (1996): *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*. Eustaquio Sánchez Salor, Luis Merino Jerez y Santiago López Moreda, ed. Univ. de Extremadura. 668-78.
- Talavera Esteso, Francisco José (1997): "Los *Commentaria* del Brocense a los *Emblemata* de Alciato y los *Scholia* de Juan de Valencia". *Humanismo y pervivencia del mundo clásico II.1. Homenaje al profesor Luis Gil* (1996). José María Maestre Maestre, J. Pascual Marea y Luis Charlo Brea. Cádiz, 1997. 445-52.
- Talavera Esteso, Francisco José (1996): "Los comentarios humanísticos españoles a los *Emblemas* de Alciato en el siglo XVI". *La Recepción De las artes clásicas en el s. XVI*. E. Sánchez Salor, L. Merino Jerez y S. López Moreda, eds. Cáceres: Univ. de Extremadura, 1996. 679-86.
- Talavera Esteso, Francisco José (2001): *Juan de Valencia y sus Scholia in Andreae Alciati Emblemata*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Tovar, A. y de la Pinta Llorente, M.. (1941): *Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Tozzi (1621): *Andreae Alciati Emblemata cum Commentariis...* Patavii: apud Petrum Paulum Tozzium.
- Tuilio (1661): *Andreae Alciati Emblemata cum commentariis Claudii Minois I. C., Francisci Sanctii Brocensis, et notis Laurentii Pignorii Patavini... Opera et vigiliis Joannis Thuilii Mariaemontani Tirol. Phil. Et Med. D. Atque olim in Archiduc. Friburg. Brigsavaie Universitate Human. Liter. Professoris ordinarii. Opus Copiosa Sententiarum, Apophthegmatum, Adagiorum, Fabularum Mythologiarum, Hieroglyphicorum, Nummorum, Picturarum et Linguarum varietate instructum et exornatum: Proinde omnibus Antiquitatis et bonarum litterarum studiosis cum primis utile...* Cum indice triplici. Patavii: typis Pauli Frambotti Bibliopolae, (IDC EO-117/1 microficha).
- Urbano González de la Calle, Pedro (1922): *Vida profesional y académica de Francisco Sánchez de las Brozas*. Madrid.
- Ureña Bracero, Jesús y Merino Jerez, Luis (1997): *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 1as 1as Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura en Zafra y Fregenal de la Sierra en 1996*. Marqués de la Encomienda, Manuel Terrón Albarrán y Antonio Viudas Camarasa. Trujillo. 241-50.

ÁNCORA & DELFÍN: SU EVOLUCIÓN A TRAVÉS DEL TIEMPO

Sílvia Ventayol

La lectura de un símbolo a través de sus transformaciones a lo largo de la historia es muy reveladora, pero no deja de ser una tarea ardua. Al abarcar tanto espacio, los vacíos en el recorrido diacrónico son muchos, como también las inexactitudes en los datos obtenidos. Propongo, pues, que el lector tenga presente en todo momento las palabras de J. E. Cirlot: «avanzamos hacia el laberinto luminoso de los símbolos, buscando en ellos menos su interpretación que su comprensión; menos su comprensión —casi— que su contemplación, su vida a través de tiempos distintos y de enfoques culturales diversos» (1995:11). Así, pretendo contemplar la trayectoria, en la medida de lo posible, del *ánкора & delfín* desde los emperadores romanos y la época cristiana, hasta los humanistas del Renacimiento y la modernidad, demostrando que ha tenido diferentes usos. Ha sido un símbolo de poder, de salvación y esperanza, de calidad editorial, etc., casi siempre bajo el epígrafe del famoso proverbio latino *Festina lente* (apresúrate lentamente).

Erasmus es una fuente primordial a la hora de explicar los orígenes del símbolo y sobre todo de su lema. En el número 1.001 de sus *Adagia* erige el epígrafe *Festina lente* como una de las máximas de la sabiduría más antigua. A su juicio —puesto en cuarentena por algunos investigadores— su uso como jeroglífico se



Figuras 1 y 2

remonta a la escritura pictórica egipcia, y como adagio está ya presente en la literatura griega. Este adagio le parece entresacado —explica— de la frase de *Los caballeros* de Aristófanes, *σπεύδε ταχέως* (date prisa rápidamente) en la que se ha transformado la *anadiplosis* (repetición) en *enantiosis* (oposición). Pese a haberlo extraído de la literatura, considera que es un proverbio bastante real porque su incumplimiento ha sido siempre el vicio de los príncipes. Homero atribuyó a Agamenón una molicie de ánimo; Aquiles poseía un ímpetu poco moderado; Alejandro Magno pareció imitar a Aquiles, y Sardanápalo emuló a Agamenón; «pocos hay que mezclen la celeridad con la lentitud» (Erasmus 1617: 241). Pero la gran fama de *Festina lente* siempre ha estado relacionada con el uso que hacía de ella Augusto. Se dice que el emperador solía citar la expresión en su forma griega *Speude bradeos* durante sus conversaciones y la solía escribir en sus cartas. Con ella recomendaba que para conseguir un

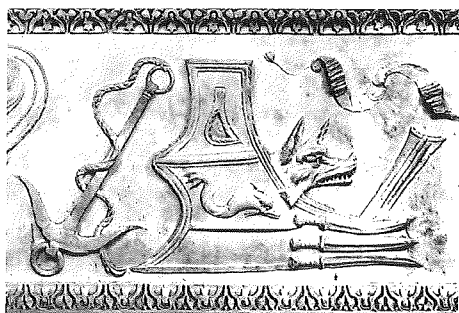


Figura 3

buen resultado en los objetivos se debe combinar a la vez la prontitud de la energía y el retraso de la diligencia: «*Nam et dicere in sermonibus et scribere in epistulis solitum esse aiunt σπεύδε βραδέως per quod monebat ut ad rem agendam simul adhiberetur et industriae celeritas et diligentiae tarditas, ex quibus duobus contrariis fit 'maturitas'*» (Noctes Atticae X, XI, 5-6). Erasmo señala que antes de Augusto fue Quinto Fabio Máximo, llamado *Cunctator*, «el vacilante» (275-203 a.C.), quien salvó la República por haberse apresurado lentamente. Todo el mundo sabe que si venció a Aníbal fue gracias a que se arriesgó a diferir el ataque. De este modo Octavio¹ y sus sucesores, para seguir con el exitoso ejemplo, adquirieron este lema como marca del buen gobernante. En la numismática augusta se registra por primera vez la locución preferida del *princeps* junto a la imagen del *áncora & delfín* que la representa (Vico, 1554). Hemos hallado asimismo la imagen jero-glífica correspondiente al epígrafe —pero ya sin éste inscrito— en monedas de Vespasiano, Tito, Domiciano y Trajano (Figuras 1 y 2). Sin embargo, existe una imagen de una parte de un friso que corresponde a la *Pax Augustea*, definida por su programa de restauración religio-



Figura 4 y 5

sa, en el que aparecen el ancla y el delfín por separado junto a instrumentos litúrgicos, que recuerdan como objetos marinos el triunfo de Accio (Figura 3), lo que otorga otro significado a este jero-glífico independientemente de su leyenda.

Paralelamente al uso político de la imagen por parte de estos emperadores, el *áncora & delfín* es utilizado como símbolo paleocristiano. Todo tiene su lógica, estamos en una época de persecuciones (s. II-IV d.C.) y este dibujo imperial y por tanto legal, se reproduce a la vez, bajo la disciplina del secreto, en forma de *graffiti* sobre las tumbas, piedras, anillos, como señal de identificación entre los cristianos. Su significado dista entonces mucho del comúnmente atribuido. El *áncora* significa el puerto, la salvación. Sólo una vez en la Biblia hemos encontrado la palabra «ancla» como símbolo de la esperanza:

Ut per duas res immobiles, quibus impossibile est mentiri Deum, fortissimum solatium habeamus, qui confugimus ad tenendam propositam spem, quam sicut anchoram habemus animae tutam ac firmam, et incedentem usque ad interiora velaminis, ubi praecursor pro nobis introivit Iesus, secundum ordinem Melchisedech pontifex factus in aeternum (Heb. 6, 18-20).

Con la figura del delfín o pez —como dice San Agustín²— se significa

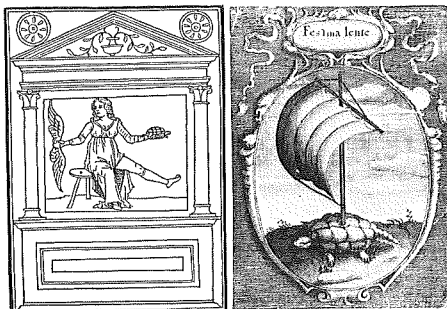
¹ Suet., *Aug.*, 25, 4, pone en boca del divino Augusto tales palabras: «*Nihil autem minus perfecto duci quam festinationem temeritatemque convenire arbitrabatur. Crebro itaque illa iactabat: Σπεύδε Βραδέως!* et 'sat celeriter fieri quidquid fiat satis bene'».

² Aug., *Civ.*, XVIII, 23, «*Horum autem graecorum quinque verborum, quae sunt, 'Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ υἱός Σωτήρ'* quod est latine, Iesus Christus Dei Filius Salvator, si primas litteras iungas, erit 'Ἰχθύς' id est Piscis, in quo nomine mystice intellegitur Christus, eo quod in huius mortalitatis abyso velut in aquarum profunditate vivus, hoc est sine peccato, esse potuerit».



Figura 6

místicamente a Cristo, entonces ancla y pez unidos representan (gráficamente y en sentido figurativo) a Cristo clavado en la cruz, última esperanza de salvación (Figuras 4 y 5). Para una mayor verosimilitud basta con invertir la imagen, así es como a veces se registra el áncora, «con gran frecuencia aparece en posición invertida, con una estrella, cruz o creciente lunar alusivos a su condición mística» (Cirlot:67). Es interesante mencionar el hallazgo de un cuenco parto de plata, datado entre el año 200 y el 100 a. C., cuyo motivo decorativo es un delfín abrazando a una áncora también en posición invertida (Figura 6). Significa la alianza entre una debilitada dinastía Seléucida (cuyo reino a la muerte de Alejandro Magno en el 323 a. C. comprendía desde Turquía a Afganistán) y los partos (un grupo de seminómadas de las estepas del sur de la Asia central) después de una indecisa campaña militar. Parece ser que el áncora era el símbolo de los seléucidas y el delfín el de los partos, pero tal unión significó un período corto de la historia de entrambos. No deja de ser curioso cómo esta anécdota del *áncora & delfín*, junto a su uso cristiano y al del friso de Augusto antes explicado, corroboran que esta



Figuras 7 y 8

imagen prevalece a su adagio *Festina lente*.

En el Renacimiento la figura *áncora & delfín* junto a su divisa *Festina lente* representó todo un principio moral estoico a seguir por cualquier hombre de bien. Su uso fue múltiple en una época en la que —no está de más recordarlo— se produce la explosión del nuevo género de la literatura de emblemas, por lo que no es de extrañar que el material más importante sobre el símbolo se encuentre en este período. *Áncora & delfín* aparece como grabado en la *Hypnerotomachia Poliphili* (el Sueño de Polifilo), que en España deja huella como uno de los enigmas en los relieves del claustro de la Universidad de Salamanca (Pedraza, 1983); se convierte en marca de la imprenta de Aldo Manuzio, el célebre editor, y así un largo etcétera. También es ahora cuando la antítesis «rápido pero lentamente» se reviste de otras representaciones: tenemos la imagen de la mujer sentada aunque en el acto de levantarse, con una tortuga en la mano y unas alas en la otra; una mariposa sobre un cangrejo; una tortuga que lleva una vela; una vela y una columna; una flecha envuelta por una rémora;³ un camaleón y un delfín, etc. (Figuras 7, 8 y 9).

Alciato registra la variante política, como lo hizo Erasmo; hace del *áncora &*

³ «Sosteniendo una flecha con la diestra en torno a la cual se ha de pintar un pez de los que llamaban Ecneidas o Rémoras los Latinos, habiendo escrito Plinio sobre ellos que adhiriéndose a las Naves, tenían fuerza suficiente para detenerlas, poniéndose por lo tanto dicho pez para simbolizar la tardanza» (Ripa:234).



Figura 9

delfín el emblema del oficio de gobernar (Figura 10) indicando con el maridaje de ambos al príncipe o rey fuerte y bondadoso con su pueblo. Se trata del emblema 143 «*Princeps subditorum incolumitatem procurans*» (Alciato:185).

En Ripa, *áncora & delfín* constituye un atributo de la prudencia: «avisándonos además que no debemos ser tardos en aplicarnos a la obra de los bienes conocidos (...) Si se quiere variar en algo esta figura, también se podrá pintar en lugar de la flecha, el dibujo de un Áncora donde apoya la mano, y en torno a la cual se pondrá envuelto un Delfín; implicándose en ello el mismo significado que en el dardo en torno al cual se puso el pez llamado Rémora» (Ripa:235-6).

También Francesco Colonna recurre al jeroglífico del áncora unida al delfín y al mote *Semper festina tarde* (apresúrate siempre despacio) en el *Sueño de Polífilo* (Figura 11). El ideograma, portador de un mensaje de prudencia y moderación, adorna el puente que atraviesa Polífilo cuando sale del mundo subterráneo para penetrar en la región de los cinco sentidos y del libre albedrío. Así dice Polífilo:

En la otra parte vi este elegante relieve: un círculo, y un ancla sobre cuya caña se enroscaba un delfín. Y los interpreté así sin problemas: *ΑΕΙ ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΟΣ*, *Semper festina tarde* (Colonna:164).

Pero lo que trazó definitivamente el

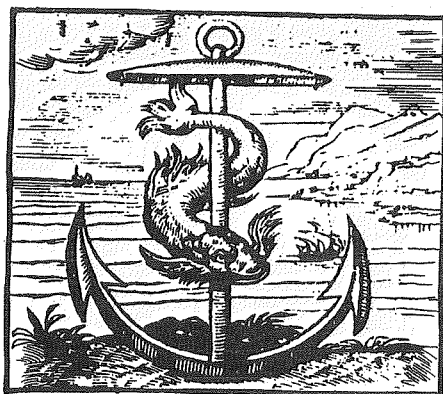


Figura 10

camino por el que se conoce todavía hoy jeroglífico y lema fue su repercusión en la imprenta, que empezaba a perfeccionarse, gracias a su más ferviente promotor: Erasmo.

A principios de 1500 había dos centros neurálgicos de vida intelectual en Europa, que a la vez se erigieron en grandes capitales de producción editorial. Una era Basilea, la otra Venecia. Ciudades similares, pero no idénticas. Mientras la primera exhibía marcadamente un carácter de protestantismo iconoclasta exacerbado, —tendencias que la perjudicaron porque el gran humanista Erasmo decidió partir e instalarse en la ciudad rival—, la otra era una República de moral menos restrictiva. Sin embargo, Erasmo de Rotterdam no dejó de influir en Basilea, ciudad de su país natal. «Desde la década de 1460 trabajaba en la ciudad Berthold Ruppel, y serían Johann Amerbach a partir de 1478, junto con el editor y amigo de Erasmo, el gran Johann Froben, y con Adam Petri, luego, los impresores que supieron hacer de Basilea el imponente centro de difusión del humanismo cristiano que iba a marcar los más altos niveles de exigencia en los contenidos y en la presencia del libro» (Bernat Vistarini:21).

En el capítulo dedicado a *Festina lente*, en sus *Adagia*, Erasmo no deja de reflejar la situación de ambas ciudades

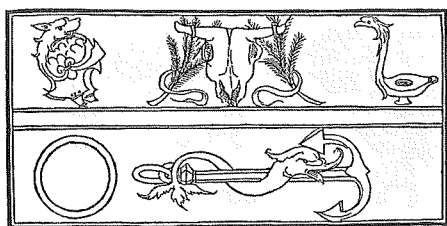


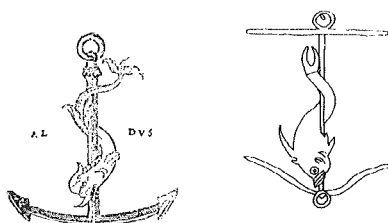
Figura 11

ejemplificándola con los dos editores más decisivos del momento: Frobenius y Manuzio. Los textos humanistas —como dice Grafton— (1998:310-9) eran compendios de sabiduría clásica con numerosos *excursus* de la vida de los propios autores; de aquí que Erasmo, después de haber demostrado toda la excelencia de la frase *Festina lente*, celebra la ayuda y la labor del editor Manuzio y apunta la menor suerte de Frobenius por razones externas a él. «Lo que Aldo pretendía entre los itálos, Iohannes Frobenius se esfuerza entre los cisalpinos no con menor afán que Aldo ni más infelizmente, sino con ganancia desigual. Si buscas la causa, creo que una entre muchas es que no hay la misma buena fe de ingenios entre nosotros de la que hay entre los itálicos, al menos en lo que respecta al hecho literario. [...] y si los príncipes cisalpinos persiguieran los nobles estudios con igual buena fe a la de los itálos, las serpientes frobenianas no estarían tan lejos de la pujanza del delfín aldino. Él, apresurándose lentamente, no se procuró menos oro que nombre, digno de uno y otro» (Erasmo:243). En otras palabras, Erasmo se está quejando de los magnates helvecios por no sufragar los gastos en las ediciones de libros antiguos y por contra, buscar sólo la rentabilidad de su inversión. Así, el pobre Froben sólo atesora la fama, pero no el dinero. Erasmo, «siempre independiente de trabajos fijos y obligado por

ello a situarse bajo la generosidad de patrones influyentes» (Bernat Vistarini:30), además de otras razones coyunturales, abandona finalmente Basilea. Hacia 1506 parte hacia Italia, y apenas vuelve sino es para morir en 1536. Una vez en Venecia encontrará lo que busca: un buen editor y un buen apoyo de algún noble pudiéndose dedicar a lo que le importa «yo a escribir y Aldo a imprimir» (Erasmo:243).

Aldo Manucio estableció una imprenta en Venecia (1494) junto al príncipe Alberto Pío da Carpi y Giovanni Pico della Mirandola, de la que él fue el director, con el objeto de imprimir libros griegos y latinos. Publicó, entre otros, la obra de Aristóteles, el *Canzoniere* de Petrarca, la *Divina Comedia* de Dante y la *Hypnerotomachia* de Polifilo (editada en 1499, sufragada por el mecenas Leonardo Grassi y entre cuyos 171 hermosos grabados se encuentra el célebre *áncora & delfín*). Aldo el Viejo fundó además en 1500 la Academia Aldina cuyos miembros (entre los que se encontraban Alberto Pío, príncipe de Carpi, Pietro Bembo y el mismo Erasmo) se encargaban de escoger los mejores manuscritos de las obras que debían imprimirse. También en 1500⁴ se editaron los *Adagia*. De hecho, la casa de Aldo fue un centro de reunión en la que incluso llegó a alojarse el gran humanista reformador, y suponemos que fue allí donde, instigado por el buen trato que recibía y reflexionando sobre el *Festina lente*, Erasmo decidió definir la marca escogida por Aldo como la mejor. Tiempo atrás Aldo Manuzio había dirigido una carta a Alberto Pío da Carpi (14-X-1499) en la que le explicaba que había tomado la insignia del *áncora & delfín* de una moneda de plata de Trajano regalada por Bembo. Se deduce que a partir de la publicación de la *Hypnerotomachia* la empezó a usar como

⁴ En el año 1500 se publicó una breve colección original de unos 800 proverbios latinos en París, la *Adagiorum collectanea*, pero pasó a ser una vasta antología de casi 4.000 proverbios y comentarios que alcanzó su forma canónica, aunque no definitiva, en la edición aldina de 1508.



Figuras 12 y 13

ex libris en las ediciones de otras obras.⁵

Erasmus, después de haber llevado a cabo un breve análisis histórico e iconográfico del símbolo, añade unas líneas afectuosas para con la insignia tipográfica de Aldo (Figuras 12 y 13), en la que el ánora significaría la lentitud, el cuidado y la vigilancia para publicar buenos libros, mientras que el delfín se asociaría a la celeridad y a la intensidad del empeño del trabajo, indispensables para la realización, al fin y al cabo. «No creo que nunca este símbolo haya sido más ilustre que ahora cuando está en manos de todos los que honran los estudios liberales, principalmente, de los que, aborrecida la doctrina bárbara y pingüe, aspiran a la verdadera y antigua erudición» (Erasmus:242).

Algunas de las marcas de impresor escogidas en el siglo XVI con la difusión de la imprenta y el paulatino desarrollo de la industria del libro, como son el ánora y el delfín de Aldo Manuzio, o el compás de oro de Cristóbal Plantino, se han convertido en sellos gráficos de la excelencia productiva editorial, e incluso, hoy en día, se utilizan como cita entre los que se refieren a sí mismos y a



Figura 14

su profesión en este campo. Sabido es que ya su hijo Paolo Manuzio (o Aldo el Joven), después de que la imprenta permaneciera cerrada durante cuatro años, al morir Andrea Torresano⁶, el suegro y socio de Aldo, volvió a abrirla en 1533 sin perder la marca registrada, a la que añadió «*Aldii filii*» (Figura 14).

La fama de la etiqueta editorial del *áncora & delfín* empezó a difundirse como insignia de calidad, por lo que no mucho más tarde aparecieron casos de apropiación: Tunis Bernard en París (1554-1575), Antoine Tardif en Lyon (1581-1602?) (Figura 15), y Giovanni Pietro Gioannini en Vincenza (1601-1610). Tenemos noticias de que un impresor londinense llamado John Dawson usó en 1632 un ancla y un delfín como logotipo; asimismo lo tomaron Angelo Manni y Giovanni Angelo Ruffinelli en Roma (1619-1622). En el siglo XIX el

⁵ «Volkman y Pozzi pusieron de manifiesto que la unión de ambos elementos, jeroglífico y lema, aparece por primera vez mencionada en una carta de Aldo Manuzio a Alberto Pío da Carpi de 14 de octubre de 1499, tres meses antes de que viera la luz el libro de Colonna, pero que el conjunto no aparece ilustrado por primera vez hasta la publicación de éste en diciembre del mismo año, aunque es evidente que si Aldo habló de ello es porque lo conocía a través de la obra que se estaba imprimiendo en sus prensas. A partir de 1502 figuró como *ex-libris* de los Manuzzi, aunque sin el lema. En 1508 Erasmus escribió largamente sobre el *Festina lente*, alabando su riqueza de significado, y al comentar su empleo se refirió al lema de Augusto, a Manuzio y a Pietro Bembo entre los personajes ilustres que lo habían utilizado, pero no a Colonna, aunque tuvo que conocer el jeroglífico de la *Hypnerotomachia*, bien directamente, bien a través de Aldo» (Pedraza:30-31).

⁶ Al morir Aldo Manuzio el Viejo en 1515, Andrea Torresano pasó a dirigir la imprenta de los Manuzio hasta 1529, año de su muerte. La mención que aparece en los libros durante esta etapa es, con pequeñas variantes, «*in aedibus Aldi et Andreas soceri*».



Figura 15

editor William Pickering (1796-1854) junto con su tipógrafo Charles Whittingham (1785-1876) produjeron algunos de los mejores libros editados en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XIX hasta la muerte del primero en 1854. Los dos, incluso separadamente, usaron la imagen del *áncora & delfín* como marca personal (Figura 16), con lo que expresaban su admiración por Aldo y conmemoraban su afiliación y amistad (fue de hecho Pickering que utilizó varias adaptaciones del símbolo para el propio *ex libris* de su casa tipográfica), al mismo tiempo que acuñaban una dignidad y una innovación atemperada por la prudencia.

Hoy en día la editorial Aldus de México tiene una colección con el nombre de *Festina lente*. En Caracas había o hay una empresa editora llamada así. Más próximos a nosotros, en Barcelona, Crítica ha sacado una nueva antología, *Letras de Humanidad*, cuyo emblema es el viejo adagio latino *Festina lente*. Destino tiene una colectánea llamada *Áncora y Delfín*.

Ya desde 1936 Josep Vergés y Xavier Montsalvatge, refugiados en Burgos, estaban gestando la revista *Destino*, y entre marzo de 1937 y enero de 1939, en



Charlotte Whittingham Stevens.

Figura 16

plena Guerra Civil, aparecieron en esta ciudad los cien primeros números. Josep Vergés y Joan Teixidor, junto a Ignasi Agustí, fundaron dicha editorial barcelonesa en 1942, que arrancó con la adaptación del famoso anagrama (en el que se designa el símbolo en lugar de la cosa simbolizada) como insignia de la nueva colección (Figura 17). Uno de los primeros libros editados con el emblema fue el Premio Nadal de 1944: *Nada*, de Carmen Laforet. El diseñador gráfico que se encargó de la nueva imagen de *Áncora y Delfín* fue el hoy en día famoso pintor, afincado en Ibiza, Erwin Bechtold. Éste también diseñó la librería (abierta en 1955) que iba a llevar el mismo nombre de la colección y que se encuentra todavía ubicada en la Avda. Diagonal, 564, de Barcelona. Por supuesto que la elección de este dibujo no era caprichosa. Se trataba de dos intelectuales y empresarios que pretendían insuflar una bocanada de aire en el panorama literario del país, durante y después de la guerra, mediante un símbolo de esperanza, prudencia y mesura, tal como había significado a través de los tiempos, unido a la diligencia editorial y personal en momentos de estancamiento. El *áncora & delfín* se pierde hoy entre la gran amalgama de marcas actuales existentes, y seguramente no es el único caso que, visto desde una perspectiva

Ancora y Delfín

Figura 17

histórica, se remonta hasta la Edad Media europea e incluso antes, y que, como imagen, sigue respondiendo a unas necesidades políticas, productivas, comerciales y comunicativas.

El símbolo continúa emitiendo su magia en los autores contemporáneos. Cuenta Ítalo Calvino en «Rapidez», una de sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, que eligió la máxima *Festina lente* como lema de su juventud, atraído, más que por las palabras o el concepto, por la sugestión del emblema: «Ya desde mi juventud elegí como lema la antigua máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio. Tal vez más que las palabras y el concepto, me atrajo la sugestión de los emblemas. Recordarán el del gran editor humanista veneciano, Aldo Manuzio, que en todos los frontispicios simbolizaba el lema *Festina lente* con un delfín que se desliza sinuoso alrededor de un ancla. La intensidad y la constancia del trabajo intelectual están representadas en ese elegante sello gráfico que Erasmo de Rotterdam comentó en páginas memorables. Pero delfín y ancla pertenecen a un mundo homogéneo de imágenes marinas, y yo siempre he preferido los emblemas que reúnen figuras congruentes y enigmáticas como charadas. Como la mariposa y el cangrejo (Figura 18) que ilustran el *Festina lente* en la recopilación hecha por Paolo Giovio de emblemas del siglo XVI, dos formas animales, las dos peculiares y las dos simétricas, que establecen entre sí una inesperada armonía» (Calvino:60).

De la insignia de dos pueblos unidos, dotado de un importante valor militar, *áncora & delfín* pasa a ser la divisa de em-



Figura 18

peradores romanos, luego de la primitiva comunidad cristiana, de editores, escritores y, directa o indirectamente, bajo cualquier forma, todavía sobrevive y consigue transmitir el mensaje de que quien lo usa obtiene el consecuente equilibrio producido por la unión de dos fuerzas contrarias.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, Andrea. *Emblemas*, Madrid: Akal, 1985.
- Bernat Vistarini, Antonio. «Introducción» en Hans Holbein, *Imágenes del Antiguo Testamento*, Palma de Mallorca: Olañeta-UIB, 2001.
- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela, 2001³.
- Cirlot, J. E. *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1995⁴.
- Colonna, Francesco. *Sueño de Polifilo*, Barcelona: El Acanalado, 1999.
- Erasmo de Rotterdam. *Adagiorum chiliades*, Hanoviae, 1617.
- Grafton, Anthony. «El lector humanista» en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, 1998.
- Pedraza, Pilar. «La introducción del jeroglífico renacentista en España: los 'enigmas' de la Universidad de Salamanca», *Cuadernos hispanoamericanos*, 394 (1983): 5-42.
- Ripa, Cesare. *Iconología*, Madrid: Akal, 1996.
- Vico. *Imagines*, Venice, 1554 (Texto editado en el CD de Studiolum, 2001/2).

EL RETABLO DEL SANTO CRISTO
DE ALCUDIA COMO JEROGLÍFICO.
LECTURA ICONOLÓGICA

Andreu Josep Villalonga Vidal
Universitat de les Illes Balears

ANTECEDENTES:

El 28 de octubre de 1699 el escultor Mateu Joan i Serra firmó con los jurados de la villa de Alcudia (Mallorca) un contrato para construir el retablo mayor de la capilla monumental del santo Cristo de la parroquial de San Jaime.¹ Los jurados, el párroco y Pau Serra, beneficiado de dicha capilla, le habían encargado, poco tiempo antes, la traza de un retablo camarín que debía alojar una escultura gótica representando a Cristo Crucificado. Se trataba de una imagen de pequeñas dimensiones, una talla que, a pesar de su iconografía y su antigüedad, no parecía justificar la creación de un retablo de tan considerables dimensiones. La máquina encargada a Joan i Serra debía servir de marco escenográfico a esta pequeña estatua. No se trataba de aprovechar una escultura preexistente para abaratar costes, sino que se había de montar una gran estructura destinada a dignificar al máximo la percepción que de la pequeña imagen gótica tendrían los fieles. Por lo tanto, dicha talla condicionaba no solo la tipología, que tendría que ser de retablo camarín (en un claro esfuerzo por favorecer la adoración de la imagen por parte de los creyentes) sino también todo el programa iconográfico. Nada podía dejarse al

azar a la hora de diseñar este cuadro.

Para comprender bien el origen peculiar del mueble que nos ocupa tendremos que remontarnos muy atrás en el tiempo, concretamente hasta el miércoles 24 de febrero de 1507. Fue éste un año de graves penurias económicas, sobre todo en lo referente al trigo, del que tan solo pudo ser cosechado un 11% del total que, según las estimaciones del *Gran i General Consell*, era necesario para poder abastecer la isla (Campaner:221). La villa de Alcudia sufrió una virulenta sequía, y para paliar sus efectos, a falta de mejor solución, se organizó una peregrinación a la cercana *Cova de Sant Martí*, un antiguo oratorio construido en el interior de una sima. La comitiva fue presidida por la imagen antes mencionada. A su llegada se produjo un hecho extraño que quedó documentado en una acta notarial de Francesc Axartell. Según el citado protocolo, Jaume Ros, el encargado de portar el crucifijo y dos de los jurados que *en camisa y peus descalsos aportauen los ciris deuant lo dit crucifixi*,² dijeron haber visto como la escultura empezaba a sudar agua y sangre. Este hecho provocó un espectacular aumento en la devoción hacia la imagen del Santo Cristo de Alcudia, generando la celebración de trie-

¹ Arxiu del Regne de Mallorca (en adelante ARM) Prot Not P-1128. Miquel Pont. Actas. Folios 198v-200v

² «en camisa y con los pies descalzos llevaban los cirios delante del crucifijo» (Garcías:27).

nales en su honor, la edificación de una capilla monumental adosada al templo parroquial y el retablo camarín en el que se encuentra aún hoy en día dicho crucifijo. El fervor popular entorno a la estatua propició la creación de una importante cofradía que, siempre secundada por las autoridades civiles locales, impulsó la construcción de un espectacular escenario con la finalidad de reafirmar a los fieles la magnificencia y la santidad de la imagen. Por ello se encargó al prestigioso escultor mallorquín Joan Antoni Oms, a la sazón considerado el mejor artista y arquitecto de la isla,³ la traza de una capilla monumental anexa a la iglesia parroquial a fin de situar en su cabecera la pequeña imagen. A tales efectos el mes de agosto de 1675 Oms se trasladó a Alcúdia para realizar el trabajo de campo previo a la confección de la traza. El mes de octubre siguiente el proyecto estaba acabado, entregado y pagado. Oms recibió por este trabajo cinco libras más los costes del traslado que sumaron una libra y diez sueldos.⁴ Las obras de construcción finalizaron en 1697, año en el que se llevó a cabo una gran fiesta para conmemorar el traslado de la imagen a su nueva capilla. Es necesario detenerse a analizar, aunque sea brevemente, este acontecimiento festivo puesto que en él se hallan los antecedentes inmediatos de nuestro retablo.

Los festejos se realizaron durante los días 25, 26 y 28 de julio, siendo organizados por la *Universitat* de Alcúdia, por los clérigos beneficiados en la parroquial y por la cofradía del santo Cristo, encar-

gándose cada una de estas instituciones de los actos de uno de los tres días festivos.⁵ Como en todas las celebraciones festivas del Barroco, en ésta convivieron, durante los tres días citados, el talante religioso y el esparcimiento más profano, toda vez que fueron utilizadas seis ruedas de fuego, 312 cohetes y 31 libras de pólvora valenciana,⁶ cosa habitual en las festividades barrocas en las que el ruido y la luz, además del color eran elementos distintivos de cualquier festejo (Bonet:23). Además de los fuegos artificiales, tuvieron lugar otros espectáculos lúdicos como el tradicional *Dimoni Boiet*, una corrida de toros celebrada en un lugar llamado *l'hort de'n Maura* y la participación de los músicos de la catedral de Palma.⁷

No obstante al tratarse de un acontecimiento festivo, celebrado con motivo de la inauguración de un espacio devocional, debe tenerse bien presente la importancia artística y simbólica de la decoración de la iglesia, preparada expresamente para estas fiestas. El templo fue revestido de damascos facilitados por el conde de Montenegro y por los religiosos trinitarios del convento del Espíritu Santo de Palma.⁸ Además el atrio de la iglesia, situado entre las capillas de la Virgen del Rosario y la del santo Cristo (el espacio actualmente conocido como portal *dels homes*), fue adornado con pinturas, tapices y jeroglíficos (Ventayol:202).

Resulta de gran importancia la presencia de jeroglíficos entre los ornamentos de la iglesia, ya que constituyen un claro precedente de algunos de los

³ Gelabert:262. El tratado escrito por Gelabert es sin duda alguna un importante documento para el estudio de las empresas arquitectónicas llevadas a cabo por determinados escultores como Jaume Blanquer o el propio Oms, los cuales al amparo de su propio prestigio profesional alternaron su quehacer escultórico con la proyectación arquitectónica; siendo ésta una cuestión que ya ha sido anteriormente muy bien estudiada. Al respecto véase: Gambús; Marías.

⁴ Archivo Municipal de Alcúdia (en adelante AMA) SIG-1282. Folios 1 y 3.

⁵ AMA SIG-1283. Administración de la confraría del Gloriós St Xto. Folio 80.

⁶ AMA SIG-1284. *Festes del Sanct Christo* en 1697. Folios 111 y 113.

⁷ AMA SIG-1284. *Festes del Sanct Christo* en 1697. Folios 111v. 112 y 113.

⁸ AMA SIG-1284. *Festes del Sanct Christo* en 1697. Folios 113 y 113v.



Retablo del santo Cristo de Alcúdia. 1699-1718.

Trazado y construido por el escultor Mateu Juan Serra, seguramente a partir de un programa iconográfico diseñado por el clérigo Sebastián Pont. Las pinturas las realizó Honorat Massot en 1709.

elementos iconográficos del retablo, al mismo tiempo que vienen a demostrar la preocupación por el simbolismo y la cultura emblemática que tenían los responsables de la fiesta. La proximidad cronológica entre estos acontecimientos y la contratación del mueble justifican por sí mismas una lectura del retablo en clave simbólica. Si la aparición en dicho mueble de motivos adaptados de la literatura emblemática ya permitía hacer este tipo de interpretación, la presencia de jeroglíficos en las celebraciones del traslado del santo Cristo a la nueva capilla, sirve como prueba de su valor comunicativo como imágenes cargadas de

significado y no solo como adaptaciones empíricas de unos modelos visuales de gran difusión en esa época.

Además de los ornamentos efímeros ya citados se construyó un altar provisional de gran espectacularidad. Dicho catafalco aparece descrito en la relación que Antoni Roig escribió, a petición de los jurados de Alcúdia, sobre los acontecimientos que nos conciernen. Consta de una estructura escalonada y un ciborio bajo el que se ubicó la imagen titular. Fue diseñado por el clérigo Sebastià Pont y construido por diversos carpinteros (entre ellos Jaume Caimari y Francesc Mascaró), usando para la construcción del catafalco, entre otros materiales, algunos de los bancos de la iglesia, los cuales tuvieron que ser reparados una vez terminadas las celebraciones.⁹ Los trabajos de pintura corrieron a cargo del religioso agustino fray Josep Sastre, mientras que el escultor Joan Pujol fabricó las cabezas y las manos de las figuras de vestir que llenaban el túmulo.¹⁰ Este monumento debió causar un gran impacto entre los devotos de la milagrera imagen, ya que el mes de agosto siguiente, una vez acabadas las fiestas, la cofradía del santo Cristo decidió regalar 34 libras a Sebastià Pont por haber diseñado el catafalco, cosa que demuestra la satisfacción que sentían los cofrades por los resultados obtenidos gracias a esta máquina,¹¹ que fue el antecedente artístico en el que se inspiró el programa simbólico del retablo levantado por Mateu Juan entre 1699 y 1703.

Por otra parte, tanto la participación activa de Pont en el diseño de las decoraciones efímeras, la influencia que ejercía dentro de la cofradía, así como su

⁹ AMA SIG-1284. *Festes del Sanct Christo* en 1697. Folios 110v, 111v, 112v.

¹⁰ AMA SIG-1284. *Festes del Sanct Christo* en 1697. Folios 112 y 113.

¹¹ Item als 12 dits se ha fet polise al Rd Sebestia Pont pre de trenta peses de 8 que son trenta quatre lliures per averse resolt axi ab determinacio dels 10 (amb dos discrepans) dels carrechs se li donasen per vie de regalo y joia per los treballs ha prestats en idear y fer lo altar per les festes diem 34L. AMA SIG-1284. *Festes del Sanct Christo* en 1697. Folio 112v.

¹² Archivo Diocesano de Mallorca (en adelante ADM) 17/62/7. Folios 24v-25v.

intervención en la contratación de diversos artistas para la finalización del retablo,¹² nos permite señalar a este clérigo como el responsable del programa simbólico del mueble. Posiblemente era de las pocas personas, sino la única, que disponía de conocimientos suficientes en historia local, teología y emblemática para articular un discurso complejo a través de un lenguaje artístico como el que aparece en el retablo.

LECTURA FORMAL E ICONOGRÁFICA:

El retablo del santo Cristo de Alcudia es un mueble camarín, de pintura y escultura, con las calles laterales convergentes, encontrándose asentado sobre un zócalo de piedra. Consta de predela, un cuerpo tetrástilo de orden atlántico y un ático, de una altura considerable, de soportes estipitescos. Aletas de rocalla articulan el remate con las calles laterales. Tanto el banco como el cuerpo principal se encuentran divididos en tres calles. En la predela se encuentran dos representaciones pictóricas: la adoración de los pastores y la adoración de los magos (de izquierda a derecha). En la calle central del cuerpo principal se sitúa el camarín con la imagen del titular,¹³ mientras que las calles laterales están ocupadas por las representaciones pictóricas de san Matías y san Esteban. En lugar de los soportes columnarios tradicionales se recurrió al orden atlántico, usando esculturas de madera policromada que representan (de izquierda a derecha): la Fe, dos ángeles arrodillados sobre sendas nubes (flanqueando la calle central) y la Esperanza. Sobre el entablamento un frontón auricular partido por

el escudo de armas de la Universitat da paso al ático, formado por una pintura, que representa el bautismo de Cristo, flanqueada por dos estípites que soportan una imposta, rematada por un grupo escultórico que representa a dos ángeles coronando al Sol. Sobre la cornisa principal se hallan cuatro ángeles de bulto redondo, en perfecta consonancia compositiva con los soportes atlánticos del cuerpo principal. Sabemos, a través de fuentes documentales, que originariamente estas representaciones de ángeles portaban en sus manos diferentes atributos de la pasión de Cristo actualmente desaparecidos en su mayor parte.¹⁴

EL PROGRAMA SIMBÓLICO:

Como ya hemos apuntado, los antecedentes inmediatos del mensaje simbólico del retablo se hallan en el catafalco levantado en ocasión de la fiesta del traslado de la imagen a la nueva capilla en 1697. Dicha tablazón respondía a un afán de exaltación de la capacidad de la imagen de obrar portentos, representándose a los principales testigos del milagro de 1507 y a toda una serie de feligreses que a través de la oración, la penitencia y la fe en el santo Cristo alcudiense habían recibido soluciones milagrosas a sus enfermedades o a sus problemas.¹⁵ Por lo tanto el mensaje es claro: una vez verificado el milagro de 1507 por parte de las autoridades eclesiásticas y civiles resulta, en cierto modo, certificada la capacidad de la escultura de obrar prodigios, encontrándose en disposición de ser objeto de veneración popular, hecho que la iglesia intenta fomentar visualmente a través del catafal-

¹³ Al igual que el tabernáculo situado frente a la predela, el camarín actual es de época contemporánea. Fue construido en 1943 a partir de un proyecto del arquitecto Carlos Garau. No obstante en el contrato del retablo se especifica que éste debía tener un camarín: *Item es pacte que la pastera haont ha de star la figura del St Christo hage de tenir set palms de fondo poch mes, o, menos demana la obra ab dos portas a cada part per porer passar y adorar la sta figura; la qual pastera hage de ser lliça y sens sculptura.* Véase ARM Prot not P-1128. Miquel Pont nott. Actes. Folio 198v. A tales efectos siempre que hagamos referencia a cuestiones tipológicas, no volveremos a matizar las diferencias entre el estado actual del camarín y su diseño original. Sobre la construcción del nuevo camarín véase ADM III/56/206. Folio 1.

¹⁴ AMA SIG-1282. Folio 92v.

co. Colocando ante los ojos de los feligreses los prodigios que el transcurso de los años ha realizado la imagen. Motivándolos así a obrar de la misma manera que los peregrinos, devotos y enfermos que se encontraban representados en el altar efímero.

Sin duda éste es también el mensaje del retablo, a pesar de que su mayor complejidad iconográfica haya enturbiado la legibilidad de su programa. Esto es debido al carácter permanente del mueble y a su doble función devocional y eucarística de la que provienen, respectivamente y desde postulados tipológicos, el camarín y el sagrario. Al fin y al cabo no podemos olvidar que éste es el retablo mayor de la *capella fonda* de la parroquia de Alcudia, por lo que su funcionalidad litúrgica era un aspecto determinante a la hora de establecer el programa, en el que la cofradía tenía una de las mejores armas para mantener viva la devoción hacia su titular. Ante la problemática motivada por la doble tipología funcional del retablo fue adoptada la solución de recurrir, por una parte a la cultura emblemática y por otra, a toda una serie de ciclos iconográficos plenamente consolidados que, pese a tener un sentido catequético universal, podían ser fácilmente identificados con las peculiaridades locales.

El hecho de utilizar conjuntamente estos dos recursos convierte a nuestro retablo en una suerte de jeroglífico que funciona a diferentes niveles de lectura. Si desde un punto de vista superficial encontramos una serie de representaciones (que podríamos clasificar de canónicas) habituales en la retabística barroca i que, por lo tanto, se ajustan a

la idea del decoro respecto a la ortodoxia de los temas seleccionados (imágenes de santos, Nacimiento de Cristo, Bautismo en el Jordán, etc). En un segundo nivel podemos señalar en cada una de las imágenes (ya sean de pintura o de escultura), una referencia velada a los milagros de la figura alcudiense y a la promoción del fervor popular hacia ella que, ante la aparente diversidad temática, da un sentido unitario a todo el conjunto.

Iconográficamente podemos distinguir en el retablo cuatro grupos temáticos que, tal y como veremos en su momento, representan diferentes aspectos del mensaje simbólico del mueble. Estos grupos son:

-*Pinturas del ciclo de la Epifanía* (situadas en la predela y el ático): adoración de los pastores, adoración de los magos y el bautismo de Cristo.

-*Imágenes escultóricas referidas a la Pasión de Cristo* (situadas en el camarín y sobre el entablamento): imagen del titular, ángeles con los atributos de la Pasión.

-*Representaciones pictóricas de santos* (en las calles laterales del cuerpo principal): san Matías y san Esteban.

-*Imágenes emblemáticas* (en los extremos laterales del cuerpo principal y en el ático): alegorías de la Fe y de la Esperanza y el Sol siendo coronado por dos ángeles.

De las pinturas del ciclo de la Epifanía debemos hacer una lectura conjunta toda vez que nos encontramos ante tres temas tradicionalmente complementarios, tanto que antiguamente las festividades que representan se celebraban el mismo día (el día de la Epifanía) (Vorá-

¹⁵ Esta intensa devoción hacia la figura del santo Cristo se fundamentaba en la creencia de la gente del Barroco, clérigos incluidos, de que la talla alcudiense era una suerte de talismán, es decir un objeto mágico que era patrimonio local. Creían que esta imagen protegía a la ciudad de contagios, sequías y otros desastres similares a través de su poder sobrenatural. Buena prueba de esta creencia es la relación de un milagro obrado por nuestra imagen a principios del siglo XVIII y que permitió a los habitantes de Alcudia (y solamente a ellos) salvar las cosechas después de haber sacado en procesión a la estatua. Según este documento, las sernas de Alcudia medraron milagrosamente, sin que mediara la lluvia, mientras que en el resto del campo mallorquín se malograron las cosechas. AMA SIG-1283. *Administració de la confraria del Gloriós St Christo*. Folios 104v-105.

gine:91) Las adoraciones de los pastores y los magos son dos escenas complementarias a la Natividad, pero lo que aquí nos interesa, no es tanto su relación con el ciclo litúrgico de la Navidad, como su vertiente teofánica, por cuanto representan la primera manifestación de la divinidad de Jesucristo a los hombres (Réau: II, 242). Por consiguiente son tres obras que tienen una fuerte carga simbólica y que muestran además una estricta coherencia en la elección de los temas a representar (más allá de la evidente relación con el crucifijo, ya que estas escenas hacen referencia a la vida de Cristo).

Así dentro del contexto de nuestro retablo, estas pinturas deben entenderse como una prefiguración del primer milagro realizado por la estatua titular de la capilla. Un milagro que, como hemos visto, era de carácter estrictamente simbólico y consecuentemente, teofánico. Según la mentalidad de la época, en esta primera demostración de poder, la imagen no realiza el milagro deseado (acabar con la sequía), realizando en cambio el portento de transpirar, mostrando a los feligreses de Alcudia su capacidad milagrera. Por lo tanto la elección del ciclo teofánico por excelencia (el de la Epifanía) para formar parte del programa iconográfico de nuestro retablo se encuentra ideológicamente justificada.

El segundo grupo temático antes mencionado está formado por aquellas estatuas de ángeles que portan atributos de la Pasión. Su función es la de reafirmar la filiación cristológica del retablo, pero poniendo especial énfasis en la iconografía específica del titular, subrayando visualmente a quién está dedicado el retablo. En definitiva, más que hacer alusiones a un relato evangélico como la crucifixión, son un mecanismo de identificación visual de la iconografía de la imagen milagrera que es la auténtica protagonista del retablo y el objeto

del fervor de los devotos.

El tercer grupo iconográfico lo forman los cuadros laterales del cuerpo principal del retablo, realizados por Honorat Massot y que representan a san Matías y san Esteban. Aunque en un principio pueda parecer que la representación aislada de dos santos no tiene nada que ver con un programa tan concreto como el que nos ocupa, el hecho es que la presencia de estos dos personajes en nuestro retablo se encuentra más que justificada, ya que están íntimamente relacionados con la historia de la cofradía del santo Cristo. Las festividades de estos santos eran fiestas de precepto en la Mallorca moderna (Xamena-Riera:231) y en Alcudia era precisamente la cofradía del santo Cristo la encargada de organizar las celebraciones de estos días. Anualmente la cofradía se encargaba de la celebración de seis solemnidades: la de Reyes, en enero; san Matías, en febrero; en mayo, la Invencción de la santa Cruz; en julio, el Triunfo de la santa Cruz; la Exaltación de la santa Cruz, en septiembre y, por último, san Esteban, en diciembre.¹⁶

Con esto queda demostrada la relación entre la cofradía y las festividades de san Matías y san Esteban y, por lo tanto, queda también justificada su inclusión en el retablo. Tan solo queda determinar su carga simbólica. Basta repasar la lista de solemnidades organizadas por la cofradía para constatar la coherencia ideológica entre la elección de las efemérides citadas y la finalidad de esta asociación (difundir y velar por la vigencia del fervor hacia la milagrera imagen titular). La selección dichas festividades denota una estrecha vinculación con la iconografía y las propiedades milagrosas de la imagen titular. Ya hemos citado antes el carácter teofánico de la festividad de la Epifanía y sus concomitancias con el crucifijo alcu-diense. Las solemnidades de la Invencción, el Triunfo y la Exaltación de la

¹⁶ AMA SIG-1283. *Administració de la confraria del Gloriós Sant Christo*.

Cruz, són las que más íntimamente relacionadas están, desde el punto de vista iconográfico, con la cofradía. Sobre todo en el caso de la Exaltación de la Cruz, ya que este día se conmemoraban distintos milagros realizados por diferentes crucifijos (Vorágine:585-590). Dentro de este contexto podemos afirmar que la relación simbólica de san Matías y san Esteban con nuestra figura pasa por servir de recordatorio del primer milagro realizado por la imagen y que es el origen de la cofradía y de la devoción popular hacia el santo Cristo. Este portentoso acaeció precisamente el 24 de febrero de 1507, es decir, el día de la festividad de san Matías. El primer clérigo que llegó desde Palma con los jurados de la *Universitat i Regne de Mallorca* a fin de comprobar la autenticidad del prodigio, fue fray Benito Esteban (Garcías:16 y 18). En este sentido parecen ser las causas onomásticas las que justifican la relación de los santos Matías y Esteban con la cofradía y con la iconografía del retablo. Así pues estas pinturas suponen dos referencias veladas a la historia y a los poderes milagrosos del santo Cristo, que vienen a señalar la fecha y la autenticidad del primer prodigio realizado por la figura.

El último grupo que cabe considerar iconográficamente es el que está formado por tres imágenes emblemáticas: la Fe, la Esperanza y el Sol. La Fe i la Esperanza forman, junto con la Caridad, la tríada de las Virtudes Teologales. No obstante no podemos leer estas dos esculturas únicamente a partir del simbolismo catequético universal que, tradicionalmente, han tenido estas alegorías como fundamento de la Salvación cristiana. La ausencia de la representación de la Caridad, en el retablo que nos ocupa, es ya un indicador significativo a este respecto. Toda vez que la Caridad era considerada por el catolicismo postridentino como la más

importante, teológicamente hablando, de las virtudes. Un planteamiento que se oponía a las creencias protestantes, basadas en la exclusividad de la Fe como mecanismo para alcanzar la Salvación, ya que el propio Lutero había negado la eficacia redentora de la Caridad (Brown:91). El Concilio de Trento, en cambio, dictaminó en el transcurso de la sexta sesión, que la Fe por sí sola no era suficiente, sino que ésta tenía que estar acompañada por la Esperanza y la Caridad (*ibid.*), considerando, a partir de los postulados de san Pablo, a esta última como la más significativa de las virtudes cristianas.¹⁷

Visto desde esta perspectiva, resulta evidente que la presencia de la Fe y la Esperanza en el retablo de Alcudia no puede justificarse doctrinariamente desde postulados universalistas, sino dentro de un contexto mucho más concreto que, en nuestro caso, hace incapié en la capacidad de la imagen titular de obrar milagros. Aun así no podemos hablar de aplicación heterodoxa de los temas canónicos en virtud de un mensaje exclusivamente local, puesto que siempre se tuvo en cuenta el significado oficial de todas y cada una de las imágenes, siendo aplicable al uso de las alegorías de la Fe y la Esperanza.

Cesare Ripa escribió en su *Iconología* que la Fe es una firme creencia, basada en la divina autoridad, en aquellas cosas que no tienen prueba aparente, fundamentándose sobre ellas la esperanza de los cristianos (Ripa: I, 401). No hay duda que la afirmación de Ripa parece ajustarse perfectamente a nuestro caso. La cofradía pide a los devotos que tengan Fe en la capacidades milagrosas del santo Cristo para así poder alentar la Esperanza de recibir nuevos prodigios de la venerada figura.

La influencia el tratado de Ripa en la configuración del programa iconográfico del retablo que nos ocupa pare-

¹⁷ Al respecto véase I Cor 13, 2.

ce ser algo más que una simple hipótesis. No se trata sólo de la coincidencia simbólica en el uso de las dos alegorías teologales, sino también en su iconografía. La representación escultórica de la Fe que aparece en nuestro mueble porta los dos atributos que Ripa confiere a esta virtud, que él denomina Fe Cristiana para diferenciarla de otras variantes. Como es sabido, dichos atributos son la cruz y el cáliz, que representan los dos extremos máximos del cristianismo (y en este punto Ripa sigue los postulados de san Pablo): Cristo crucificado y la eucaristía (*ibid.*). Mientras que la escultura de la Esperanza sostiene el ancla que Ripa recoge de la tradición icónica cristiana.

El Sol es, sin ningún tipo de dudas, la imagen más ambivalente de todo el retablo. Las diferentes acepciones simbólicas del astro rey se van solapando dentro de la historia del arte religioso (y no solamente del arte cristiano) y se complementan con las nuevas y variadas interpretaciones de su potencial expresivo (en ocasiones al margen incluso de la teología) surgidas a partir de la edad moderna dentro del contexto de la literatura emblemática.

El culto al Sol como divinidad proviene de la antigüedad, aunque, por razones obvias, no es el origen pagano de la adoración solar la que nos interesa ahora, sino su vinculación con el cristianismo y por consiguiente, las posibles interpretaciones que puedan hacerse de su representación plástica en el retablo de Alcudia. Dice Federico Revilla que la virtual equiparación entre Cristo y el Sol tiene su plasmación en el calendario litúrgico. Así la festividad de san Juan Bautista se celebra durante el solsticio de verano (substituyendo, en cierta

forma, a los ritos paganos desarrollados con este motivo), es la fiesta del precursor más inmediato de Cristo y también la de su bautismo. Una celebración que encontramos figurada en la pintura del ático del retablo alcudiense. Por otro lado el nacimiento de Jesucristo (que en nuestro mueble aparece representado en la predela) coincide con el solsticio de invierno (Revilla:344). No es extraño que el Sol aparezca relacionado con dos hechos concretos de la vida de Cristo que forman parte de un mismo ciclo iconográfico (y por extensión simbólico) como es el de la Epifanía, puesto que el astro rey ha estado revestido tradicionalmente de una serie de significados que tienen mucho que ver con la Revelación y con la teofanía. En la *Hieroglífica* de Horapolo el Sol aparece citado como sinónimo de eternidad y como principio de toda creación, apareciendo por ello, con bastante frecuencia, en los tratados de alquimia (Horapolo:43 y 293). También Ripa utiliza con frecuencia el Sol como atributo en muchos de sus emblemas, para expresar conceptos o categorías que pueden incluirse dentro de la simbología que este astro juega en el entramado de nuestro retablo. Así, para Ripa, el Sol sirve para representar la Divinidad, el Amor de Dios, la Verdad,¹⁸ la Doctrina¹⁹ o la Sabiduría siendo, ésta última, según los postulados de Ripa, lo mismo que la Fe en Dios (Maser:136).

Por ello podemos afirmar que durante la edad moderna se produce una identificación simbólica del Sol con Dios que, si bien no es una idea propiamente nueva, aparece al menos tamizada por nuevas aportaciones filosóficas y culturales. Esta identificación proviene de los postulados neoplatónicos que

¹⁸ Ripa incluye el Sol en este emblema porque según cree, el Sol es la fuente de toda luz y la verdad es amiga de la luz, toda vez que ésta auyenta las sombras como también lo hace la verdad en el interior de la mente. (Maser:50).

¹⁹ En este caso el Sol, que aparece coronando el cetro que sostiene la personificación de la Doctrina, simbolizando su dominio sobre los errores de la oscura ignorancia. (Maser:83).

Marsilio Ficino recoge de la antigüedad y que plasma en su *Liber de Sole*, en el que afirma que no hay nada que revele más plenamente la naturaleza del bien (que para Ficino es Dios) que la luz del Sol,²⁰ llegando a identificarlo con Dios mismo (Kuhn:179).

Esta concepción solar de Dios llegará a estar tan enraizada dentro de la mentalidad moderna que ni la nueva astrología copernicana podrá omitirla. En este sentido Kepler dice del Sol:

Es una fuente de luz, rico en calor fecundo, sumamente hermoso, límpido y puro a la vista, el manantial de la visión, pintor de todos los colores, aunque en sí mismo carezca por completo de ellos, llamado el rey de los planetas por su movimiento, corazón del mundo por su poder, su ojo por su belleza, y el único a quien deberíamos juzgar digno del Más Alto Dios si se encontrara a gusto en un domicilio material y escogiera como residencia un lugar en el que permanecer en compañía de los ángeles benditos. (*apud* Kuhn:181)

El Sol que remata nuestro retablo parece la ilustración ideal de este párrafo. Kepler lo llama rey y residencia perfecta de Dios y de los ángeles, mientras que en la máquina de Alcudía aparece coronado y acompañado, precisamente, por dos ángeles. No obstante no intentamos presentar este texto como la fuente iconográfica directa de esta parte del retablo, tan solo pretendemos llamar la atención sobre la vigencia y difusión que la idea del Sol, entendido como representación simbólica de Dios, tenía en la época moderna, cosa que, sin duda, sirve para fundamentar nuestra tesis sobre la existencia de un programa simbólico en el retablo de Alcudía.

Antes de concluir hay un último elemento que conviene tener presente en este periplo por los contenidos simbólicos del retablo. Nos referimos a los originales modillones que decoran los

entablamentos del mueble y que adoptan la forma de estalactitas. Este detalle morfológico puede ser entendido como una referencia más a la sima de Sant Martí y al milagro que la imagen titular llevó a cabo en 1507. Bien es cierto que estos elementos decorativos responden a una solución compositiva convencional, aunque no presenten las formas más frecuentemente adoptadas en la retabística mallorquina barroca (motivos vegetales o geométricos). Además también podría argumentarse que nos estamos refiriendo a unos elementos ornamentales realmente poco significativos dentro de la estructura general del mueble en cuestión, tanto que casi resultan imperceptibles en una visión de conjunto. Pero, a decir verdad, no pretendemos dar a entender que a través de los citados modillones el retablo reproduzca la forma de una cueva, sino que tan sólo queremos apuntar la existencia de un motivo ornamental que bien puede funcionar como un referente simbólico del lugar en el que se produjo el primer portentoso obrado por el crucifijo. Sin duda se trata de una identificación influenciada por la simbología del catafalco erigido en 1697 para festejar el traslado de la estatua a su nueva capilla. En esa fecha el pequeño ciborio, formado por columnas salomónicas y una cubierta avenerada, que coronaba el túmulo también fue virtualmente entendido como la representación de la sima en la que se produjo el acontecimiento milagroso (Ventayol: II, 201). En este sentido el retablo, en tanto que receptáculo de la imagen milagrosa, se convierte en la sublimación del entorno geográfico en el que acaeció el portentoso, estando sujeto a las leyes de la estética y del decoro imperantes en la época, más que a la reproducción morfológica de un espacio cavernoso. De ahí, sin duda, lo anecdótico del papel desarrollado por las pequeñas ménsulas dentro de la

²⁰ Afirmación que Ripa codifica visualmente en el emblema *Amor de Dios*.

monumentalidad de todo el conjunto.

En conclusión y a modo de resumen, podemos afirmar que aquello que los creadores del programa iconográfico pretendían comunicar era que el 24 de febrero de 1507 (representado por la pintura de san Matías), en un lugar llamado la Cova de sant Martí (simbolizado por los modillones y, por extensión, por la misma estructura arquitectónica del retablo), el santo Cristo de Alcudia (es decir, una representación icónica de la crucifixión que puede ser identificada, en nuestro mueble, tanto por la propia imagen titular como por los ángeles que sostienen los atributos de la Pasión), realizó un milagro (figurado a través del Sol coronado y de las pinturas pertenecientes al ciclo de la Epifanía), revelando a los feligreses su capacidad taumatúrgica. Este milagro fue autenticado por autoridades eclesiásticas y civiles (representadas por el cuadro de san Esteban), iniciándose el fervor popular hacia la imagen milagrosa y toda una larga lista de prodigios que se sostienen a través de la Fe que los devotos ponen en los poderes de la imagen y la Esperanza de recibir nuevos favores (cosa que se representa a través de las dos alegorías de las virtudes citadas).

Nos encontramos pues, ante un retablo entendido como un mecanismo de promoción del fervor popular hacia una determinada imagen que, por extensión, se convierte en un sistema válido y efectivo para dotar de prestigio a la cofradía y, en términos más generales, a toda la ciudad, siendo muy significativa en este sentido, la presencia del escudo de armas de la *Universitat* (máximo órgano de gobierno municipal) sobre la cornisa mayor del retablo. Al fin y al cabo el santo Cristo era considerado (y aún sigue siéndolo hoy en día) patrimonio de todos los alcudienses.

BIBLIOGRAFÍA.

- Bonet, A. *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: Akal, 1990.
- Brown, J. y otros. *Visiones del pensamiento*. Madrid: Alianza, 1984.
- Campaner, A. *Cronicon mayoricense*, Palma, 1967.
- Gambús, M. "De l'art de picapedrer de Josep Gelabert: un testimonio literario de la arquitectura mallorquina del siglo XVII". *Mayurqa* n° 22. 1989, 777-785.
- Garcías, S. "Las actas de los notarios Antonio Seguí y Francisco Axartell relativas a los sucesos religiosos de Alcudia, de febrero de 1507". DD.AA. *El santo Cristo de Alcudia*. Alcúdia: Ajuntament. 1971.
- Gelabert, J. *De l'art de picapedrer*. Diputació Provincial de Balears. Palma. 1977.
- Horapolo. *Hieroglífica*. Madrid: Akal 1991.
- Kuhn, T. *La revolución copernicana*. Ariel. Barcelona. 1996.
- Marías, F. "Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias". *Figuras e imágenes del Barroco*. Visor. Madrid. 1999. 87-112.
- Maser, E. *Cesare Ripa. Baroque and Rococo pictorial imaginery*. Dover publications. New York. 1971.
- Reau, L. *Iconografía del arte cristiano*. Vol. II. Madrid: Serbal, 1996.
- Revilla, F. *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Ripa, C. *Iconología*. Vol. I. Madrid: Akal. 1987.
- Ventayol, P. *Historia de Alcudia*. Vol. II. Ayuntamiento. Alcúdia (1928) 1982. Edición facsímil.
- Vorágine, S. de. *La leyenda dorada*. Vol. I. Madrid: Alianza, 1996.
- Xamena, P. y Riera, F. *Història de l'església a Mallorca*. Palma: Moll, 1986.

IMÁGENES PARA LA MESTA: EL USO DEL EMBLEMA EN LA RESTAURACIÓN DE LA ABUNDANCIA DE ESPAÑA

J. Enrique Viola Nevado
Profesor del IES «Flavio Irnitano», El Saucejo (Sevilla)

INTRODUCCIÓN

El presente estudio pretende convertirse en un acercamiento al imaginario que ha ido acumulándose en torno a la Trashumancia en España. Como sabemos esta actividad, que se continuaba practicando desde al menos un milenio, se extendió en algunos momentos a toda la Península, y aun a territorios de Ultramar, e implicó en su desarrollo desde el último pastor al tratadista o al propio monarca. Evidentemente un fenómeno de esta envergadura tuvo su correspondiente correlato figurativo, al afectar a lugares donde la imagen suplía a la palabra como sucedía en las áreas rurales o bien extenderse en épocas donde el discurso visivo se potenciaba, señaladamente el tiempo del Barroco. Además las continuas controversias que rodearon la existencia del Honrado Consejo de la Mesta potenciaron el hallazgo de nuevos símbolos y metáforas bien de manos de sus partidarios o de sus detractores, y aquellos argumentos susceptibles de ser interpretados en clave visiva resultaron ser los más eficaces. Solamente con los testimonios artísticos equivocadamente estudiados por los historiadores como pruebas de la transtermitancia —como ocurrió con los *verracos*— se rebate la idea

de un aniconismo o de una incapacidad de la trashumancia de generar imágenes.

Tal vez el testimonio más significativo de esta traducción del mundo ganadero al artístico, y sus contradicciones, son las imágenes que aparecen incluidas y sugeridas en el libro intitulado *Restauración de la Antigua Abundancia de España* del funcionario mesteño Miguel Caxa de Leruela, a cuyo análisis iconográfico se consagra este artículo. El discurso de esta obra se planteó desde términos fundamentalmente económico, y dentro del ámbito de la Historia de la Economía ha sido estudiada. Pero el libro puede ser analizado desde otras perspectivas. El propio Leruela señala que recurre para defender la ganadería a «definiciones, alegorías y emblemas con que hallo recomienda sus conveniencias» (6, (16, nota 6)),¹ afirmación que tiene su cumplimiento a lo largo de la obra. Lo extraño sería que prescindiese de las imágenes, pues de un libro publicado en pleno barroco, concretamente en 1631, se esperaba que en su discurso contuviera emblemas y símbolos —o sus descripciones— un retrato del autor y/o el valido o el rey, y que una composición alegórica hiciera las veces de portada. Dentro de estos requisitos

¹ En las citas de la *Restauración de la Abundancia de España* la primera página que aparece es la de *editio princeps* (Nápoles, 1631) y la segunda, entre paréntesis, se refiere a la edición moderna a cargo de Jean Paul Le Flem, (Madrid, 1975)

Caxa de Leruela destaca tanto por la originalidad de motivos a los que recurrir como por el extraño rigor con los que los emplea. Frente al empleo del emblema como digresión o adorno, intentaré demostrar que este defensor de la Mesta logra sintetizar su análisis económico en una serie de imágenes.

VIDA Y OBRA

Miguel Caxa de Leruela ejemplifica a los autores cuya suerte va unida a una obra y acaban siendo inidentificables de la misma. De hecho, sobre su vida no sabemos más que los datos dispersos que incluye en la *Restauración*. De todas formas este desconocimiento sobre su biografía podría atenuarse con algunas investigaciones al respecto, por ejemplo en archivos napolitanos (Beltrán:4). Mientras tanto tendremos que conformarnos con bien poco, pues para empezar ni sus apellidos están claros. En su propio libro aparece indistintamente como «Laruela» y «Leruela». Un siglo más tarde El *Memorial Ajustado* alude a él como Cajaleruela (posible errata) y Caja de Leruela. Esta última versión es la que adopta el infortunado padre Zarco, ya en este siglo. En su cuidada edición Jean Paul Le Flem se decidió por «Caxa de Leruela», y esta es la denominación que ha prevalecido. El lugar del nacimiento del autor es Palomera, una población cercana a Cuenca. De esta ciudad son, desde luego, sus dos apellidos (Leruela parece ser el paterno). Le Flem señala la tradición cañariega de Palomera (xvi), y el propio biografiado señala que los Caxa tenían su propia cabaña. Por estos y otros datos vislumbramos que el autor pertenecía a linajes de cierta raigambre y bien relacionados. Su fecha de nacimiento puede situarse en torno a 1570. Cursó —sin duda— leyes, aparte de una formación humanística que le otorga conocimientos sobre las materias más diversas y algún dominio

de los clásicos. Empezó a trabajar como juez cerca de 1600, y hay que esperar al lustro 1623-1625 para llegar a los años decisivos. En ese plazo ejerció como alcalde entregador, funcionario ambulante nombrado por la Mesta y que amparaba a los pastores en los conflictos con las jurisdicciones locales (Klein:85 y ss). Por aquel entonces el cargo estaba en el más completo descrédito, ya que el Honrado Concejo atravesaba su peor momento (Klein:133). A partir de su experiencia Caxa elaboró un informe de denuncia que elevó a las Cortes de 1625. Este *cahier de doléances* circuló por ambientes ganaderos y desde fines de 1626 el autor pidió ayuda a las Cortes y a la Mesta para su impresión, ayudas que fueron concedidas (Le Flem:xvi).

Tal vez en 1627 apareció una primera redacción de la obra bajo el título *Discurso sobre la principal causa y reparo de la necesidad común, carestía general y despoblación de estos reinos* impresa en Madrid, pero de esta edición no se conoce ningún ejemplar (Beltrán:3). Al año siguiente el Honrado Concejo contribuye a la impresión de un libro del Licenciado Miguel Caxa de Leruela *Sobre la conservación de los ganados y las dehesas*, del que no tenemos otra noticia (Le Flem:xviii). Publicados o no, estas obras debieron causar cierto impacto en el ambiente ganadero, y probablemente expliquen el nombramiento de nuestro autor como procurador general de la Visita Regia al Reino de Nápoles, presidida por D. Francisco Antonio de Alarcón. Para Le Flem esta comisión pudo encubrir un obligado alejamiento de Caxa (xvii), pero si realmente fue así, la estrategia tuvo un resultado contraproducente porque el autor en Nápoles siguió buscando argumentos para su obra —sobre todo procedentes de autores italianos— y enriqueció sus tesis confrontando la trashumancia hispana con la italiana. Sus escritos anteriores se refundieron —aunque es perceptible las suturas en la re-

dacción final— y el libro se enriqueció con citas y notas, algunas de ellas de obras contemporáneas, que revelan que Leruela trabajó en él hasta el último momento. Al fin, y con apoyo oficial, la obra salió —no sin precipitación— de las prensas napolitanas en 1631 bajo el título *Restauración de la Antigua Abundancia de España o Prestantísimo, único y fácil reparo de su carestía presente*. Caxa cuando la cita la titula *Económica Restauración de la Abundancia de España*.

A partir de aquí la carrera de la obra sustituye a la del autor, del que nada volvemos a saber. La del libro fue fulgurante. Klein cita una edición de 1632 (434) en Madrid, pero parece ser una confusión. Aun así la muestra más evidente del inmediato éxito de la obra es que inspiró el edicto de 1633, que privilegió a la Mesta como ningún otro hasta entonces (García Sanz:VII). A lo largo de la centuria el sector ganadero superó la coyuntura adversa que vivió Caxa, si bien mediante factores totalmente contrarios a sus tesis como el fortalecimiento de los grandes ganaderos, la pérdida de la población y el abandono de tierras (García Sanz:VI). Los lavaderos y telares conquenses que nuestro autor vio al borde de la quiebra se recuperaron y con actividad redoblada (García Sanz:289). El incremento se prolongó en el siglo XVIII hasta Carlos III, viviendo la cabaña nacional una segunda edad de oro, si no es que no fue su mejor época (García Martín:172, 174-175). Esta renovación afectó también a la obra que estudiamos, que conoció dos ediciones más en Madrid en 1713 y en 1732. En la primera el alegato se purgó de los numerosos italianismos que padecía. Este interés por Caxa cuando la situación que el describía estaba completamente superada hay que achacarlo a lo novedoso de las tesis de Caxa, muchas de ellas con implicaciones mercantilistas, cuando no de tinte fisiocrata, aparte de la fuerza de sus argu-



Figura 1

mentos e imágenes. Significativamente el canto de cisne del Honrado Concejo —la defensa que hace de su propia labor en el *Memorial Ajustado*— no es sino un resumen de las tesis de Caxa (Ruiz de Zelada: Tomo I, fol 29 y ss.). Esta persistente impronta invalida los juicios sobre Caxa de algunos investigadores de este siglo que lo han tildado de arbitrista, ilógico, poco interesante o reaccionario. No es lugar para comentar las tesis económicas de Caxa, pero insisto en que la larga vigencia de su obra en un entorno tan cambiante como el económico —recuérdese la profundidad de las reformas borbónicas— merecen un reconocimiento de sus méritos.

LA PORTADA

El frontispicio con el que se abre *La Restauración de la Abundancia de España* (Figura 1) es un grabado de una calidad mediana, cuya autoría debía aparecer en la inscripción colocada en el inferior de la obra, en uno de sus sectores más som-

bríos, de tal forma que su lectura resulta difícil. Por si fuera poco, esta parte se ha conservado mal en el ejemplar consultado y sólo podemos leer el final: «...Scorbio (?) 1631». Tal vez sea el nombre del grabador, o más probablemente sea el del impresor. En cualquier caso hay que dar por sentada su procedencia napolitana. Pasando a la descripción del grabado hay que señalar que al trazar la portada el artista sigue la práctica usual en los libros de esta centuria y así la primera página se concibe como una portada arquitectónica o retablo en los que por medio de imágenes y lemas se adelanta o se resume los contenidos de la obra, así como se deja patente al autor y su protector (Carrete:248). La labor de prestigio de esta iconografía respecto al libro y sus comitentes, es función que no debe ser olvidada, y que se convierte en otro factor de atracción al lector.

Todo esto lo encontramos en la portada ideada por Caxa: una composición rígida —aunque algo abigarrada— donde aparecen todos los recursos de la emblemática: arquitectura fingida, alegorías, emblemas, símbolos, escudos y filacterias. Su pensamiento económico logra expresarse en imágenes, bien que la singularidad de sus tesis y lo variado de los elementos que componen el frontispicio obligan a un análisis pormenorizado.

Comenzando por el marco arquitectónico, este consta de un zócalo en forma de U, siendo los extremos sendos pedestales sobre los que alzan dos pilas-tras unidas por una cornisa, que, junto a los mencionados soportes, enmarca el título. El orden elegido es el toscano, aunque en su ábaco aparecen las ovas del jónico, una muestra más de las licencias barrocas respecto a los cánones vitruvianos. La vinculación del orden toscano con el mundo del campo no necesita ser demostrada, no en vano se le conoce igualmente como «orden rústico». Las guirnaldas cargadas de frutas y cornucopias que animan este sobria edi-

ficación aportan a los ecos campestres los matices de fertilidad y abundancia.

La lectura del grabado más acertada es la de arriba a abajo. Sobre las pilastras, a manera de ático, nos encontramos tres emblemas, un escudo y el siguiente versículo: *Fidelis servus et p(r)ude(n)s q(em) co(n)stituit D(omi)nus sup(er) fumilia(m) sua(m) ut det illis in te(m)pore tritrici mensuram*. Procede del Evangelio de San Lucas (12,43): «Dichoso aquel criado fiel y prudente a quien el señor pondrá al frente de su servidumbre para darles a su tiempo la ración conveniente». Caxa no se atiene a la Vulgata, donde en vez de «servus» figura «dispensator, (administrador) sino en una antífona donde figura así este pasaje. Como otros elementos de este nivel es un elogio a la labor del patrocinador del libro.

Bajo la cita se sitúa el blasón, que se muestra partido y medio cortado: en el primer cuartel una torre sobre un roquedo. El segundo son las armas del apellidado Alarcón: (de gules) una cruz florenciada (de oro y aunque no se distingue vacía en el campo); bordura (de azul) cargada por ocho aspas (de oro), cortado por un cuartel fajado con una bordura ajedrezada. Bajo el escudo se sitúa una cruz de la Orden de Santiago. Estas son las armas del patrocinador de la obra, Francisco Antonio Alarcón y Céspedes, caballero santiaguista desde 1621 (Le Flem: 5, nota 1).

En torno al escudo se han dispuesto tres emblemas. Dos de ellos son de formato circular y bordeados de volutas y se colocaron sobre las pilastras. En el de la izquierda (del observador) figura un león sentado y coronado en medio de un paisaje campestre; en el de la derecha vemos cuatro ovejas avanzando por una cañada. En el centro, bajo el escudo, se coloca un emblema ovalado, que a diferencia de los otros dos ostenta un lema: *FIDES* (Fe.). Para su cuerpo se ha buscado a un alano armado con una carlanca que se muestra echado, como vigilando

la ciudad del fondo.

Los tres medallones se unen por medio de guirnalda y una filacteria cuya inscripción la divide el emblema central. Entre éste y el león leemos *In Regem...* (En el Rey...); Ligando al can con el rebaño figura el mote *...et in Grege* (...y en el Rebaño). El lema parece fragmentario, pero puede recomponerse con una frase muy parecida que figura en el basamento de esta portada: *Pro Lege, Rege et Grege* (Para la Ley, el Rey y la Grey). Aun así, el encadenamiento de estas tres imágenes constituyen la parte del frontispicio que plantea más dificultades en cuanto a su interpretación, pese a que parezcan directamente inspiradas en mundo de la Mesta. Voy a analizar cada emblema por separado, para plantear a continuación una lectura final.

El león ha sido siempre escogido por las Monarquías como su símbolo más elocuente y en el caso hispánico esta elección poseía, además, una razón mas poderosa: el reino leonés tenía como enseña parlante a la fiera coronada y en los sucesivos acrecentamientos de las armas regias conservó el lugar de honor. La figuración del rey o la corona como león en la numismática y en las representaciones emblemáticas de la época. De interpretación también sencilla es el perro y el lema *Fides*. El can más que simbolizar la fe, traduce plásticamente la defensa de esta virtud. De ahí que se muestre armado y vigilando. Del concepto de *fe defendida* al de *ley* la distancia es escasa, y, por otra parte, comprobamos que este medallón ocultaba la alusión a la ley que se despliega en la inscripción inferior. El medallón del rebaño, la grey, ofrece múltiples posibilidades, bien que por contraponerse al león, este motivo debe representar a los súbditos. Entre otras interpretaciones los emblemas y las filacterias mostrarían la virtud de la Observancia de la Ley en las relaciones con el Rey de España y

con sus vasallos, elogio que va dirigido al protector de Leruela, Alarcón, cuyo escudo encabeza este nivel de la portada. De hecho el perro vigilante es una buena metáfora de este personaje como visitador real y caballero santiaguista.

Pasando al primer piso los elementos que más destacan son sendas matronas *en pedant* que aparecen sobre los pedestales y delante de las pilastras y que portan cuernos de la abundancia y tarjas con emblemas que descifraré con detenimiento más adelante. La figura de la izquierda aparece coronada por frutas que también rebosan de la cornucopia. A sus pies una inscripción la identifica con la diosa romana Pales. En su escudo campea un emblema con Frixo sobre el Vello de Oro. En la segunda matrona descuellan las espigas que forman su corona y que otras que surgen del cuerno. Se defiende con un escudo con otro emblema —la imagen del dios Hebón, tradicionalmente identificado con Baco—, y a diferencia de su compañera, porta un atributo: una hoz. El grabador coloca bajo ella la palabra *Ceres*. Estas dos diosas alegorizan las dos ramas en las que se divide la agricultura según la tesis de Caxa. Pales es «crianza», o sea nuestro concepto de ganadería y mantenimiento de pastos, y Ceres es «labranza», o agricultura propiamente. La iconografía de las deidades también se ajusta al ideario del autor. En primer lugar la representación de Pales cargada de frutos no resulta muy convincente para la diosa de los pastores, —de hecho sus atributos más repetidos es una corona de arbustos silvestres y una brazada de heno— (Humbert:91). Pero para nuestro autor la crianza de ganado es un ejercicio cómodo y seguro, frente a lo arduo de las tareas agrícolas (283, (177)), por eso refleja a Ceres «armada» con una hoz. Una segunda observación es que la imagen de esta última sigue de cerca a una de las descripciones sugeridas por Ripa para la agricultura.

Mujer vestida de amarillo. Lleva en la cabeza una corona de espigas de trigo. Sostiene una hoz en la mano diestra y en la otra tiene una cornucopia, repleta de diversas hojas, flores y frutos... (I, 74).

Ya en el basamento nos encontramos primero con dos cornucopias enfrentadas en los extremos del basamento, de los que pende una guirnalda. Sobre ella un escudo y una cartela con el inicio del salmo XXIII: *Dominus pascit me et nihil mihi deerit in loco pascu(a)e ibi me collocavit. Psal(mus) 22* que traducimos así: «El señor me pastorea, nada me falta, en los pastizales me hace descansar». De nuevo sigue otras lecciones distintas a la Vulgata que coloca «Regit» (Conduce) en vez de «Pascit». La confrontación de distintas traducciones de la Biblia lo confirma el propio Leruela de pasada (281, (176)).

Superponiéndose a la cartela se muestra el blasón del autor, que aparece partido. En el primer cuartel campea un lebre collarado en actitud rampante y el lema VIGIL ET PVGIL (Vigilante y Luchador). El segundo aparece un árbol con copa y arrancado, atravesado por una tabla o caja. El blasón está adornado por lambrequines y una celada puesta de frente con cinco rejillas (tres visibles) que demuestra la condición hidalga del autor: *pro Lege Rege et Grege* (para la Ley, el Rey y la Grey). Desde luego el lema no parece que sea el familiar, y la presencia del perro se ajusta tanto a la personalidad del autor e intención de la obra que parece compuesto *ex profeso*. No obstante en los diccionarios heráldicos consultados las armas de los Leruela eran justamente las indicadas en el primer cuartel. Tal vez se introducirían en los armoriales con posterioridad a esta portada.

Habría que concluir con una lectura global del frontispicio, interpretación marcada por la interrelación entre sus niveles. Así al enaltecer al protector y al autor con lemas e imágenes pastoriles

integra a ambos con habilidad con los contenidos de la obra. Igualmente las semejanzas iconográficas entre ambas partes (lemas parecidos, versículos, perro acollerado...) apuntan hacia una lectura especular, en el que las misiones de Alarcón y Caxa se funden. Por otra parte las dos matronas resumen la última aspiración de la obra: promover la riqueza a través de la ganadería y de una agricultura dependiente de ésta, pero igualmente necesaria. Un mensaje oportuno para un libro precedido por la fama de maniqueísmo y parcialidad hacia la causa mesteña.

CAXA DE LERUELA Y LOS EMBLEMAS

Como anunciamos, he preferido describir y descifrar los emblemas portados por las matronas en lugar aparte, dado que son los únicos elementos del frontispicio sobre los que el autor se extiende. Uno de ellos contiene una cita de Alciato, la única existente en la obra sobre autores emblemáticos, aunque como veremos existen varios pasajes influenciado por el milanés, aunque Leruela lo obvie.

El primer emblema, el sostenido por Pales, tiene como motivo a Frixo a lomos del carnero que avanza sobre las aguas con la inscripción *Vello aureum* (En el vellón dorado) (Figura 2). Caxa refiere sus fuentes: la versión del mito de Frixo aportada por las *Metamorfosis* de Ovidio y el emblema de Alciato número CXC *Dives Indoctus* (El rico ignorante). Ambas menciones no se corresponden con indican más que el deseo de rodearse del prestigio de estas autoridades. La versión que Caxa hace del mito tiene poco que ver con la que Ovidio narra en las *Metamorfosis* o en los *Fastos*. Respecto a Alciato la influencia es meramente visual, pues el padre de la emblemática aporta sentidos bien dispares a los del nuestro autor, pues ve en la escena al rico sin formación conducido por sus



Figura 2

criados o familiares. Sin embargo para nuestro autor, Frixo representa al campesino que en los malos años se libra de la ruina por el ejercicio de la ganadería al igual que en el mito el hijo de Atamante que iba a ser sacrificado para remediar la esterilidad de la tierra, es salvado en el último momento por el milagroso carnero (281 (176)). En el mito el carnero conduce a través de los mares a Frixo y su hermana Hele, pero ésta no pudo mantenerse firme y se cayó al agua. Para Leruela esto confirma que el ejercicio de la ganadería requiere una atención constante y por medio de personas de confianza (282 (177)), opinión dirigida a las familias campesinas, y acaso también al gobierno.

El emblema que se contrapone pinta un toro androcéfalo y con una cola rematada por espigas que avanza coronado por una victoria alada (Figura 3). El lema procede de Virgilio (*Georg. I, 118*) *Hominum boumque labores* (Trabajo de hombres y de bueyes). Caxa afirma inspirarse en las monedas antiguas de Nápoles, y efec-

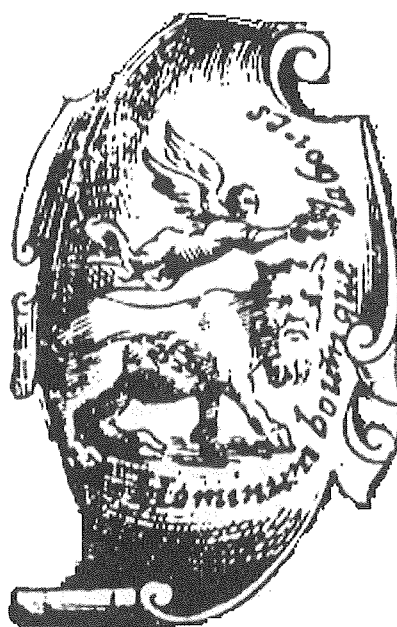


Figura 3

tivamente la ceca de Neapolis aparece repetidas veces este motivo que es Hebón, una deidad local. Reproduzco un didracma de época helenística del siglo IV a. JC. que no se diferencia del emblema más que en el detalle de la cola (Figura 4). Probablemente Caxa conociera la moneda a través del algún pronuario de medallas, pero aun así, esta interpretación tan literal de la Antigüedad resulta excepcional en la emblemática hispana. El sentido que da Leruela a esta imagen y su lema es que la agricultura requiere trabajos tan arduos que han de esforzarse tanto los hombres como los bueyes (de ahí que la deidad dios tenga rasgos humanos y bovinos) (282, (177)). Como el emblema anterior, Caxa se esfuerza por demostrar que la agricultura y la ganadería no pueden ir por separado, pero tampoco en situación de igualdad. El vellocino señala que la cría de ganados se ve afectada menos por las crisis que la labranza y el toro androcéfalo que nada puede en hacerse en los campos sin las bestias que arrastren el arado o lleven

las cargas. Leruela aclara en varias ocasiones que la Mesta no se preocupaba únicamente de la oveja merina sino de todas las clases de reses y sus producciones y usos.

Volviendo a las fuentes en las que se inspira Caxa habría que señalar algunos pasajes de su obra que demuestran una clara influencia de Alciato, por más que no aparezca emblema alguno ni siquiera se cite al milanés. Así, al hablar de la situación de España que ha descuidado la ganadería por las riquezas americanas, emplea el siguiente símil: «Como el lobo cervical que dejó la oveja en quién se estaba cebando, por seguir la cierva veloz, que no pudo alcanzar. La referencia al emblema LX de Alciato *Oblivio Paupertatis Parens* (Que el olvido es padre de la pobreza)» parece bastante ajustada en la imagen y en la interpretación (32 (32)). Más adelante hablando de los abusos que cometen los poderosos en las regencias señala que «el poder y la fuerza pescan en agua turbia», que parece inspirado en el emblema LXXXIX *In Divites Publico Malo* (Contra los que se enriquecen con el mal común). Una última referencia la encontramos en una crítica a los arbirtristas y a aquellos que buscan remedios a las crisis sin tener en cuenta a la agricultura, de los que señala que «buscar reparo fuera de ella es observar las estrellas, teniendo entre los pies la víbora», comparación que remite a otro emblema de Alciato el CV *Qui alta contemplatur, cadere* (Que a veces caen los que alto contemplan).

Estas interpolaciones permite sacar algunas conclusiones que una vez más señalan el carácter contradictorio de nuestro autor: cuando cita a Alciato lo aprovecha únicamente como fuente icónica, o mejor como simple referencia prestigiosa, pero cuando se inspira en sus imágenes y comentarios no se molesta en invocarlo. Otra paradoja es que Alciato convirtiera aforismos y sentencias populares en imágenes, para que



Figura 4

Caxa invierta el proceso, posiblemente influenciado por la traducción de Diego López que dio al milanés un sabor castizo con títulos como *A moro muerto gran lanzada* o *Cría al cuervo, sacarte ha el ojo*. Finalmente habría que indicar que Caxa comete algunos errores en estas citas. En el emblema del arquero Alciato no especifica que se trate de una víbora y en el del lobo cervical el objetivo es un rebaño no una cierva. Sin duda la lectura que hizo Caxa del Libro de los Emblemas fue bastante apresurada.

LA INTERPRETACIÓN DE LAS INSIGNIAS DE LA ORDEN DEL TOISÓN DE ORO

Aparte de la portada, la única ilustración presente en el libro es un grabado con la efigie de medio cuerpo de Felipe IV sobre un fondo neutro y dentro de un óvalo recorrido por la siguiente inscripción: PHILIPPVS III DEI GRATIA HISPANIVM REX (Figura 5). Es una estampa de buena calidad que muestra al monarca afeitado, peinado con la guedeja y mirando al observador. De sus vestiduras destacar un sencillo manto, la valona y el collar del toisón de oro que cae holgadamente sobre su pecho. El grabado es anónimo, y desde luego, de un artífice más dotado que el de la portada. Además la plancha debía abrirse varios años antes porque el

rey aparece sin bigote y, aunque el parecido no esté muy bien conseguido, indudablemente presente un aspecto más joven del que le correspondía por la fecha de publicación (1631), aspecto que conocemos bien por otras obras del momento, especialmente los retratos de Velázquez. Cabe pensar que, simplemente, en la imprenta se limitaran a aprovechar un grabado realizado para otra obra —práctica bastante frecuente— o bien que el autor encargase el grabado en los momentos iniciales de la redacción de la obra.

Las efigies reales en los libros suelen presidir una dedicatoria al monarca, práctica que sigue Leruela, bien que sólo consagra al monarca unos capítulos que componen —en palabras del autor— la *Exposición de la Empresa nobilísima del orden, y caballería del Tosón*, orden que tiene como maestro al mismo Rey. Para Le Flem este discurso es una de las muestras más destacables del pensamiento emblemático del autor, (16, nota 6) opinión certera, aunque había que incidir en que la postura del licenciado diverge de nuevo del discurso emblemático tanto en forma como en contenidos. Ciertamente pretende beneficiarse del prestigio de la Orden, e incluso alzar la Mesta hasta los ideales de la nobleza en palabras del hispanista (xx), pero en vez de una digresión más o menos pomposa iniciando o sirviendo de colofón al libro, Caxa sitúa la exposición en lugar menos llamativo y además sin abandonar la perspectiva económica.

En cuanto a los contenidos frente a los escritores y pintores que se apoyan una y otra vez en Jasón y los Argonautas o en el juez Gedeón, nuestro autor ni los menciona. Por otra parte al no poder hacer frente a las lecturas piadosas de los motivos del collar, —visión entonces imperante en cuanto convenía a una monarquía que tenía en la defensa de la fe su principal argumento— establece dos interpretaciones: una temporal y otra espi-



Figura 5

ritual, y aun esta última resulta más terrenal que la del resto de los autores. Por último Leruela no sólo se ocupa de buscarle sentido al vellón de carnero, sino también a los otros dos elementos que componen el collar de la orden: los eslabones (no como partes de una cadena sino como artefactos para producir fuego) y las piedras de pedernal llameantes.

La interpretación religiosa de Leruela consiste en ver la caridad en el cordeiro, justificada en una frase de San Martín de Tours sobre la oveja esquilada que cumplía el precepto evangélico de haber tenido dos túnicas y de desprenderse de una (27 (29)). El pedernal flamígero y el eslabón representan al Rey atacado por los infieles, pues como la piedra, «que cuanto más duramente herido, mayores llamas arroja de sí», frase que viene a ser una traducción del lema de la orden: *Ante ferit quam flamma micet* (Antes hiere de que se vea la llama) (*ibidem*). La interpretación económica ocupa bastante más espacio, y resulta bastante menos clara, principalmente por ser múltiple. Por una parte la piedra de fuego y el toisón simbolizan los pastos y la crianza, en cuanto que son objetos procedentes de la naturaleza, sin intervención humana, al contrario que

eslabón, que al ser un artefacto representa a la labranza (40, (37)). Su encadenamiento simbolizan que agricultura y ganadería no pueden ir separadas. Pero, además, el pedernal es la naturaleza, el eslabón el arte (o sea el ingenio del hombre) y el fuego y el vellón las riquezas. El encadenamiento de estos tres elementos contienen el comercio y la vida civil. En suma estas insignias enseñan al monarca en que su ocupación principal consiste en incrementar el abastecimiento de sus vasallos y así ejercitará la virtud de la caridad. El fomento de la abundancia es tarea que tiene que basarse en cuidar la conservación de los ganados (43 (39)).

No insistiré en lo artificioso de estas interpretaciones, ni tampoco en el hecho de que el autor ha procurado ajustar los motivos de la Orden a su teoría económica antes que investigar su simbolismo. De todas formas una lectura económica, y hasta mesteña, de esta insignia no debe descartarse. Su fundador, el duque de Borgoña Felipe II *el Bueno*, la instituyó inmediatamente tras una embajada a la Península que aparte de su prometida, la princesa portuguesa Isabel de Avis (Dhanens:50), logró incrementar los contactos diplomáticos y comerciales con los reinos hispánicos. El papel que en estos intercambios desempeñó la lana merina no necesita ser destacado.

CAXA DE LERUELA COMO FUENTE DE SAAVEDRA FAJARDO

Cuando los tratadistas y autores de programas icónicos buscan modelos para gobernantes suelen recurrir al ejemplo de la colmena. Leruela y Saavedra se convierten en dos ejemplos más, pero con unos matices que los distinguen del resto y que permiten hablar de una dependencia del embajador hacia el jurista mesteño. La vinculación parece clara, pero el camino que lleva a ella re-

sulta tortuoso, pues nada menos que nos lleva a China.

Como es bien sabido el Imperio Chino se transformó para los ilustrados en continúa referencia como modelo de sabiduría y buen gobierno. Leruela, precursor una vez más del siglo de las luces, elogia el «gran Reino de las Chinas» por haber renunciado a las conquistas en pro de la buena administración frente a una España arruinada por las mercaderías de sus territorios de ultramar (80-81 (61)). Posteriormente amplía esta tesis:

Como reconoció bien el gobierno de las Chinas cuando renunciaron las conquistas de otros Reinos, y la posesión y dominio de las Provincias que ocupaban fuera de su tierra, dónde negándose al resto del mundo se muraron, y emparedaron como república de abejas, dando ejemplo de Policía profunda a todas las gentes, y enseñando que las riquezas son efectos de la modestia, y las necesidades, obras de la ambición. (269 (169)).

Encontramos la metáfora de la colmena de un buen gobierno al ejemplificar la laboriosidad y el secreto. Como es bien sabido, Saavedra-Fajardo recurre a la colmena como modelo de buena administración en la empresa número 62 —*Nulli Patet* (No se hace patente a todos)—. Hay que precisar que el autor murciano no vincula la *república de abejas* ni con China ni con las riquezas inútiles, sino como muestra de un gobierno armónico pero impenetrable. Aun así la metáfora y la interpretación resultan similares en ambos autores, lo que autoriza una relación de dependencia. Otras pruebas de esta influencia son la coincidencia entre las tesis económicas de Caxa y las que Saavedra expone en las empresas 68 y 69: el comercio como agente civilizador, la superioridad de la agricultura sobre los metales preciosos... incluso los ejemplos que emplea el autor de las Empresas en su discurso aparecen igualmente en Caxa, así un pasaje de Tácito sobre Tiberio o la abundancia de la Castilla medieval.

Se recordará que para la empresa del Príncipe no se le ha encontrado una fuente clara, bien que Sagrario López Poza en su edición de las *Empresas* aduce textos de Plinio sobre las abejas, que igual inspiraron a Caxa de Leruela, que menciona la *Naturalis Historia* en multitud de ocasiones. La cadena entre Plinio y Saavedra puede todavía alargarse. Le Flem (169, nota 60) creyó que el pasaje que reproducimos es una alusión al *bestseller* del Padre Juan González de Mendoza *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reyno de la China*. En mi opinión Plinio inspiró a González de Mendoza, éste a Leruela y, a través de éste llego la metáfora a Saavedra. Si éste último se inspirase en el tratadista romano o en el jesuita quedarían sin explicar las coincidencias con Caxa.

CAXA DE LERUELA Y EL GRAN DIOS PAN

Nos queda para terminar la parte más enigmática del libro de Caxa, de la que daré una noticia rápida: los capítulos dedicados al Dios Pan. Como otros autores de la época recurre a la Mitología, o mejor dicho la Alegoría, para etiquetar de forma prestigiosas los contenidos de la obra. De nuevo Caxa proyecta sus tesis económicas sobre un campo totalmente ajenas a éstas. Pero en este proceso incluye una serie de símiles e imágenes que proceden de la tradición hermética y por otra parte repetidos elogios a una deidad tan cercana a la concepción del Diablo como Pan, dios al que además asimila con la Providencia Cristiana.

Parte de la afirmación que gentiles veían en el dios Pan a la Providencia porque el ganado aporta a la humanidad alimento y vestido. Así la escala que une al Cielo y la Tierra y que simboliza a la Providencia, y también a Pan (7-8, (17, 18, 19)). El trazar peldaños entre las jerarquías terrestres y celestes, o entre el macrocosmos y el microcosmos es una

de las obsesiones de la alquimia (Roob:275 y ss.) potenciada por Llull y que se plasma en múltiples variantes, algunas de las cuales son citadas por Caxa. Así la *catena aurea* que eslabonaba las cosas inferiores de las celestes, mencionada por Homero (Il.VIII, 18-28) y que inspira a Della Porta y la portada del *Magneticum Naturae Rerum* de Kircher entre otros ejemplos (Caxa:16 (22)). Otra manifestación es la idea de la música de las esferas, o sea, de una octava entre el cielo y la tierra, a la que también alude Leruela al considerar a Pan como autor de la armonía universal (14 y ss. (21-22)). Con raíces en la Antigüedad esta tesis tendrá amplio desarrollo en el pensamiento hermético, singularmente en Robert Fludd (Roob:89 y ss.). Por último la imagen de Pan conteniendo todo el universo (los cuernos el sol y la luna, el rostro resplandeciente el fuego...) (Caxa:16-17 (23)) es a la vez imagen de la totalidad y de la jerarquía universal. Esta metáfora es de origen órfico, y es bien conocida por una ilustración del *Cedypus Aegyptiacus* de Kircher. Es inútil recalcar que estos motivos no aparecen en los libros de emblemáticas ni de los de ningún otro género de la España del aquel momento.

Los contactos de Leruela con círculos herméticos hay que enmarcarlos en su estancia en Nápoles, donde existía un secular foco esotérico en el que participaron Giambattista della Porta, Juan Bautista de Toledo, Herrera, Bruno o Tommaso Campanella. Esta singular influencia, así como por el apasionamiento con que describe los méritos de una deidad que tradicionalmente ha representado lo más execrable del paganismo y en el siglo de la demonografía, constituye otra de las sorpresas que depara la lectura de la *Restauración de la Abundancia de España*.

BIBLIOGRAFÍA

- Beltrán, Lucas. «Un precedente español en la formulación de la ley de los rendimientos decrecientes» in *Moneda y Crédito*, n° 78, (1961).
- Carrete Parrondo, Juan. *El Grabado y la Estampa Barroca en El Grabado en España, siglos XV al XVIII*, Colección SUMMA ARTIS - Tomo XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 19882.
- Caxa de Leruela, Miguel. *Restauración de la Abundancia de España*, Nápoles, 1631. (Hay edición moderna a cargo de Jean Paul Le Flem, impresa en Madrid en 1975 por el Ministerio de Hacienda con el número tres en la Colección «Clásicos del Pensamiento Económico Español»).
- Dhanens, Elisabeth. *Hubert et Jan van Eyck*, Anvers, Fond Mercator, 1980.
- García Martín, Pedro. *Extremadura y la Mesta en el siglo XVIII: Del Memorial Desajustado a la Simbiosis Cultural en Actas del Simposio «Tias-humancia y Cultura Paseril en Extremadura»* (ed. Rodríguez Becerra, Salvador) Mérida, Asamblea de Extremadura. 1993.
- García Sanz, Ángel. *Nota Introductoria a la Tercera Edición en Castellano* (en Klein).
- García Sanz, Ángel (1990). «El Sector Agrario durante el siglo XVII: Depresión y Reajustes», en *La Crisis del siglo XVII: La Población, la Economía, la Sociedad*, Colección *Historia de España de R. Menéndez Pidal* - Tomo XXIII, Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Humbert, Juan. *Mitología Griega y Romana*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997²¹
- Le Flem, Jean Paul. «¿Miguel Caxa de Leruela, defensor de la mesta?», introducción a la: *Restauración de la Abundancia de España*, Madrid, Ministerio de Hacienda, 1975. Es traducción, con pocas modificaciones, de su artículo «Miguel Caxa de Leruela, défenseur de la Mesta?», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, IX (1973).
- Klein, Julius. *La Mesta*, Madrid, Alianza Editorial, 19853.
- Ripa, Cesare. *Iconología*, Torrejón de Ardoz Madrid: Akal, 1996.
- Ruiz de Zelada, Joseph et al. *Memorial Ajustado del Expediente de Concordia que trata el Honrado Concejo de la Mesta con la Diputación General del Reyno y Provincia de Extremadura...*, Madrid, Imprenta de Blas Román, MDCCLXXXIII.

FIGURAS

Figura 1 Portada de la *Restauración de la Abundancia de España*.

Figura 2 Caxa de Leruela: Emblema «Vello Aureum»

Figura 3 Caxa de Leruela: Emblema «Hominum Bonumque Labores»

Figura 4 Didracma de Neapolis (Reverso) Hebón coronado por una Niké Inscripción: Diametro: 1,99 cm. Plata 300-275 A. J.C.

Figura 5 Caxa de Leruela: Grabado con la Efigie de Felipe IV.

LA NAVIS INSTITUTORIS DE PEDRO PERRET EN LA FORMACIÓN DE LA IMAGEN DE LA MERCED

Vicent F. Zuriaga Senent
Universitat Jaume I

INTRODUCCIÓN

El 30 de septiembre de 1628 era canonizado en Roma San Pedro Nolasco, mediante la fórmula de culto inmemorial. El Concilio de Trento veía en la devoción a los santos la imitación de modelos de santidad y con esto abría nuevos cauces a la piedad popular en la dogmática católica.

Las ordenes religiosas, principal brazo difusor de la ortodoxia tridentina, revalidarán a sus fundadores, confesores, doctores y mártires como ejemplos de fidelidad a la Iglesia de Roma, difusores de la fe y ejemplos de piedad.

El papado premió el esfuerzo de las ordenes religiosas, elevando a los altares a aquellos que eran tenidos como referente devocional. Los protestantes a su vez veían en el culto que la Iglesia rendía a los santos como una especie de idolatría, «...invocar a los santos decía Calvino era una superstición pagana y menosprecio a Jesucristo». (Mâle:106) Frente a las destrucciones iconoclastas protestantes, el culto a los santos se convirtió en prueba de contraste de fidelidad para la Iglesia la cual, lejos de hacer concesiones de aproximación ecuménica, exaltó sin cesar el culto a las imágenes.

La imagen generada tras el Concilio configurará la imagen del Barroco que

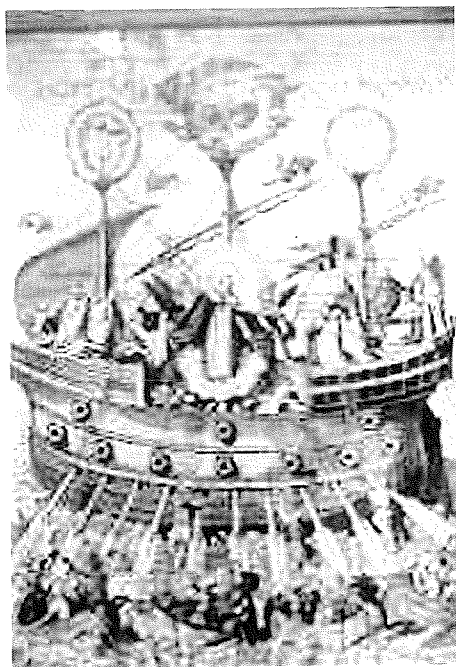


Figura 1

tendrá, además de un componte votivo, un sentido alegórico, conceptista, didáctico y emblemático.

- Alegórico en cuanto a la representación de ideas abstractas mediante figuras o atributos.¹ El origen de esta manera de representar las imágenes lo encontramos en la obra de autores como Pierio Valeriano con sus *Hierogli-*

¹ «Es curioso ver nacer en la Italia del siglo XVI, el gusto por las alegorías, los símbolos y por lo que se llamaba entonces los jeroglíficos» (Mâle:338).

phica, Cesare Ripa con su *Iconologia*, que recibe influencias a su vez de Valeriano, Alciato, los Padres de la iglesia, los clásicos griegos e incluso de los grandes escritores de la Edad Media. (Mâle:339).

- Conceptista, pues no se puede entender la cultura del Barroco sin acudir al uso del concepto, que tiene sus orígenes en la poesía cortesana del XV y que se popularizó a través de las muchas ediciones del *Cancionero general* de 1511. Éste favorece el uso de la glosa, que obligaba a los juegos de ingenio. Por otra parte la literatura emblemática y didáctica obliga a sus autores, a utilizar frases breves y conceptuosas. Es capital en el uso del conceptismo de finales del XVI en la poesía sacra de autores post-tridentinos, como Bonilla Ledesma o Miguel Toledano, pero fundamentalmente la de autores de la generación de 1580 como Góngora o Lope que enlazan el conceptismo con el culteranismo a través de la metáfora. (AA.VV 1979:148) Surgen así toda una serie de programas emblemáticos y metafóricos que refuerzan el poder de las imágenes, las completan y las dotan de diversos grados de significación.

El primer grado viene marcado por la expresión misma de la imagen, referente directo de lo que se expresa, tema en sí misma, que se nos muestra en un grado evidente de significación.

El segundo grado viene representado por los símbolos asociados a las imágenes. El símbolo, los instrumentos simbólicos asociados a las imágenes, participan de un segundo nivel de comprensión pues nos muestran la metáfora mediante formas, objetos, que nos presentan una variedad temática por la combinación de elementos tomados de los diversos reinos, animal, vegetal y mineral. (Sebastián 1995:13) Curiosamente, las formas representadas son concebidas como ayuda visual. El sentido didáctico prima sobre el estético, se busca más la definición del concepto, que la de la forma.

Impresas morales.



Figura 2

El último grado, el de la abstracción, viene representado por la palabra, a través de su significante expresado en filacterias, textos y palabras asociadas a la imagen concretan la imagen simbólica y acentúan su significación.

No podemos entender gran parte de las representaciones artísticas del Renacimiento y, de manera más intensa, del Barroco, si nos somos capaces de conocer, describir y decodificar los programas de imágenes que son raíz de la iconografía. Una vez definidos los programas de las imágenes, los pintores, los artistas, tenían una fuente de referencia para plasmar en lienzos los desarrollos hagiográficos propuestos por los clientes eclesiásticos y las propias órdenes religiosas.

Estos programas generalmente nacían de los intelectuales de las órdenes, destacando de manera concreta el uso de la literatura emblemática de los jesuitas pero sin olvidar otras órdenes religiosas, entre las que sin duda se encontraba la Orden de la Merced, con

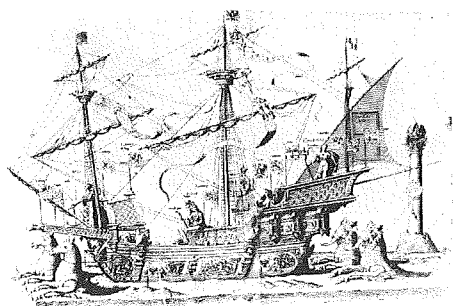


Figura 3

programas emblemáticos como la *Psalmodia Eucarística* de Melchor Prieto, la literatura de Tirso de Molina o programas alegóricos como los grabados que fray Isidro de Valcázar encargó al grabador de cámara Pedro Perret. Tres fueron los grabados encargados por Valcázar: la *Navis Institoris*, (que posteriormente comentamos) un segundo grabado que representa un árbol sobre los orígenes de la Recolectión o Merced Descalza y un tercer grabado con la Nave de la Orden de la Merced en sus principios, con los Maestros Generales y los santos de la Orden. (Puértolas:17)

LA NAVE DE LA IGLESIA

Una de las imágenes con más fácil asimilación de su contenido simbólico es la nave. El lenguaje simbólico universal ha prestado atención a la imagen de la nave desde la Antigüedad, casi siempre asociada a la salvación y al tránsito.

Noé salva a su familia —y la vida sobre la Tierra— de la justicia divina gracias al Arca: «...es así que el Arca de Noé prefigura de la Iglesia fuera de la cual no existe salvación» (García Mahiques:63). (Figura 2). Caronte, el barquero de la laguna Estigia, traslada las almas hacia el más allá. Bergelmer, el Noé escandinavo, se salva, junto a su mujer, en una pequeña embarcación del diluvio causado por la sangre de su padre Ilmir, tras ser asesinado por Odín. (Caudet Yllarza)



Figura 4

Junto a la imagen de salvación y de tránsito encontramos otra asociación: la imagen de la nave y el gobierno. El manejo de la nave representa el buen gobierno, acompañado por las virtudes que engalanan el arte del buen gobernar. Es de esta manera cómo fue presentado el gobierno del Emperador Carlos V, en las exequias que con motivo de su fallecimiento se celebraron en Bruselas en 1558: La Nave del imperio regida por la fe la esperanza y la caridad. (Figura 3)

Víctor M. Mínguez nos recuerda el uso en la emblemática de la nave simbólica. (Figura 4) Pocos son los libros del género (emblemático) que no recogen el motivo del bajel, aunque solo sea como complemento de otro símbolo o alegoría. El recurrir a los navíos en la emblemática responde a una imagen muy barroca; El mar infinito como símbolo del mundo en donde habitan los hombres, (representados obviamente por la nave). Una nave que ha de luchar contra vientos y maremotos, y a la que acechan en su singladura toda clase de peligros: peces gigantes, monstruos marinos, escollos y arrecifes, alegorías de las pruebas que jalonan nuestra vida mortal... En este artículo, tras enumerar a distintos autores y obras del género emblemático, refiere la visión que de la nave da Covarrubias, que identifica la nave como tabla de salvación del alma contra sus enemigos a saber: el mundo, el demonio y la carne, tal como recuer-

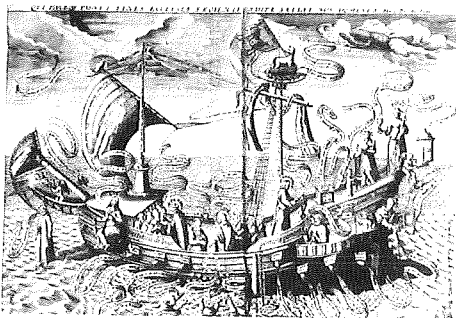


Figura 5

da la dogmática del Catecismo tridentino de san Pío V.²

Así pues la asociación alegórica de la Iglesia como nave de salvación para los hombres en medio del peligro de la contrarreforma adquirió predicación a lo largo del siglo XVII gracias al grabado de Felippo Tomasini esculpido en Roma en 1602, que nos da una visión de la Iglesia como nave combativa (Murciano Olmos y Carabal García:99). Este grabado tuvo sus secuelas en obras posteriores como el *Triunfo de la Fe* de Racolta Bertarelli, en Milán, la *navis institoris de la orden de la Merced*, de Perret, de 1610, la Carabela de la iglesia de Melchor Prieto en la quinta plancha de la *Psalmodia Eucarística* (Figura 5), grabada por Alardo de Pompa.

Santiago Sebastián comenta que la obra de Tomasini tendrá sus secuelas en pinturas en las representaciones de Daroca, en el Museo parroquial y la del Refectorio del colegio del *Corpus Christi* de Valencia con fecha de 1740 (Sebastián 1989:154). Sebastián hace referencia a un artículo de Gabriel Llompart (Llompart: Figura 10) en el que relaciona los grabados con las pinturas de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí, en Perú, del pintor Melchor Pérez de Holguín, de 1707, el lienzo del Museo de Tepotzotlan (Figura 6), o el bajorrelieve de la catedral de México de 1687 atribuido a Miguel Jiménez.

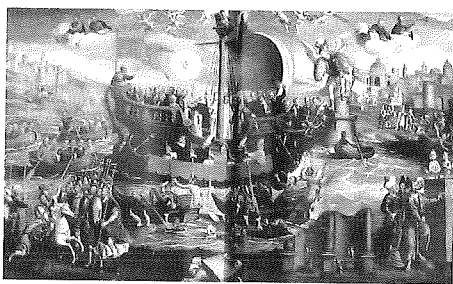


Figura 6

Si bien es cierto que el grabado de Tomasini pudo ser el iniciador de la saga de representaciones alegóricas en torno a «la nave», otro trabajo, de L. Puértolas presenta un cuadro existente en las Descalzas Reales de Madrid, datado en el siglo XVI como una de las primeras manifestaciones alegóricas del referido tema (Puértolas:19). El cuadro (hoy desaparecido), pero fotografiado por D. Elías Tormo en 1913 y publicado en su libro *Las Descalzas Reales: Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, (Puértolas:12) representa una galera llena de pasajeros en medio de un mar agitado, con la vista del puerto que se divisa a lo lejos. Luchando contra el oleaje, el autor nos presenta, junto a la nave de la Iglesia, pequeñas barcas de salvamento llenas de personas que se amparan en ella de la fuerza del mar y de los monstruos que amenazan desde el abismo. Al igual que en los grabados anteriores, frases bíblicas afirman el significado de la imagen en filacterias. En otros grabados, como el de la letanía de Redelio (Figura 7), próximos al grabado de Perret, encontramos la figura de Maria, conduciendo a buen puerto la nave de la iglesia impulsada por el viento del Espíritu Santo. (Sebastián 1989:213).

LA NAVIS INSTITORIS

El grabado del grabador de cámara Pedro Perret de 1610 (Figura 1), nos

² «...dum ánima est in hoc mortali corpore, quos undique caro, mundos et Satanas oppugnant» (mientras el alma viva en este cuerpo mortal a los cuales por toda parte persiguen la carne, el mundo y Satanás) (Pío V:Parte IV, Cap. XV, punto 4, p. 596).



Figura 7

presenta la nave de la eclesial como «Nave de la Merced», bajo el lema *Navis institoris de longe portans panem suum*, «Es como la nave del mercader que desde lejos nos trae su pan», frase tomada del capítulo 31, versículo 14 del libro de los Proverbios en el que se hace alabanza a la mujer fuerte.³ (Figura 8)

El autor cambia el final de la frase del libro de los Proverbios por el lema del grabado *Institoris navis servitutum omnium liberatrix* dejando clara la fuente literaria en la cita de los Proverbios pero modificando el final de la frase como la nave del mercader que sirve para liberar de toda esclavitud. En esta metáfora alegórica la mujer fuerte es la Orden de la Merced, Iglesia «militante» al servicio del papado representado por el Papa Gre-

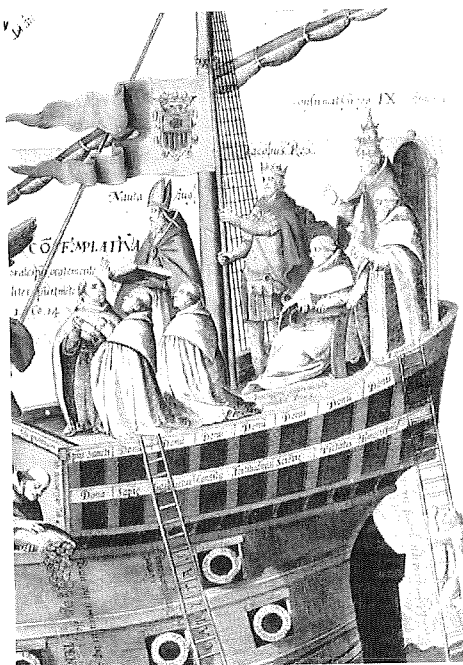


Figura 9

gorio IX, quien el 17 de enero 1235 (AA.VV 1997:41) concedió la bula aprobatoria de la Orden, (así pues el grabado ilustrando la fecha de confirmación, sobre la tiara del Papa Gregorio IX 1230, presenta un error cronológico). Desde la toldilla, el Pontífice, gobierna la nave sentado en la *cathedra*, acompañado por San Agustín bajo el título de *nauta*, a cuya regla se somete la Orden de la Merced, como consecuencia de la bula.

Junto a estos, están los tres cofundadores de la Orden, quienes según reza la tradición⁴ participaron en la fundación en cuanto tuvieron la misma visión la noche del 1 de agosto de 1218: a saber, el fundador, Pedro Nolasco, el rey Jaime I,⁵ que porta el estandarte con el escudo de la de la Orden, otorgado por el propio

³ Las citas de proverbios son propias de la literatura emblemática. Según anota Santiago Sebastián (1995:41), los proverbios eran «fuente importante en la configuración de la emblemática... El libro bíblico intentaba enseñar a vivir con arreglo a un concepto de sabiduría distinto al de Ciencia, referido sobre todo a la ética... Esta sabiduría permitía a los buenos transitar por el camino de la virtud, mientras que los malvados lo hacían por el vicio, así que la conducta necia no traía más que la desgracia y la ruina de al vida».

⁴ Hoy cuestionada al menos en parte por los propios historiadores mercedarios, de manera especial respecto de la figura de San Raimundo de Peñafort, ya que por las fechas, resulta difícil situarlo en Barcelona.

⁵ Detalle que resulta cuanto menos curioso pues en esa fecha el rey, que ya lo era, contaba a la sazón con apenas 10 años de edad.

monarca y San Raimundo de Peñafort.⁶

Pedro Nolasco que comanda el timón de la nave, dirige su rumbo bajo el lema *Inteligens gubernacula posidebit*, «el inteligente gobernará el timón». Aún no se le ha canonizado pero el inventor del grabado marca con el título de beato, la fama de santidad del fundador (Figura 9).

El grabado concreta la geometría de la composición sobre la base de una forma romboidal en la que se hacen presentes, en cuatro ómpalos místicos, las personas de la Santísima Trinidad y la Virgen de la Merced.

En el ángulo central sostenida por los ángeles y amparando bajo su manto a los fieles centra la composición la Virgen de la Merced. «Fundadora Madre y Protectora» reza el lema de su aura.

En el triángulo superior, la figura de Cristo, que se nos presenta como modelo de vida, crucificado, sobre el palo trinquete. La imagen alegórica nos muestra a Cristo, reo, condenado, que mediante su sacrificio libera al hombre. La imagen es reforzada con los textos del Evangelio de San Juan (13, 15) «Porque ejemplo os di, para que como yo hice con vosotros, vosotros lo hagáis». Junto a esta frase una de la I carta de San Pedro (2, 21) que señala con su dedo la Virgen de la Merced a modo de conversación mística «dejándoos ejemplo para que sigáis sus pisadas».

Dios Padre sobre la cofa del palo

mayor, parte en dos el lema del grabado. De su boca salen las palabras, *Accipite benedictionem de praenda hostium Domini* (recibid la bendición del botín de los enemigos del Señor), frase recogida en el I libro de Samuel (30, 27), que otorga carta de soberanía sobre el patrimonio de la Orden conseguido en parte por participación en el botín de guerra obtenido durante la Reconquista tal como queda reflejado en los documentos de donación a la Orden tras las conquistas de Mallorca y Valencia.⁷

El Espíritu Santo, sobre el palo de mesana en forma de paloma, completa la dogmática católica, reafirmada en Trento, de Dios Uno y Trino.⁸ En forma de paloma infunde su espíritu sobre los que gobiernan la nave afirmando en las filacterias *In die illa effundam Spiritu meu(m)*. Y después de esto infundiré mi espíritu « frase tomada del profeta Joel (2, 28), junto a la del Evangelio de San Juan (3, 8) *Ubi vult spirat*, «El espíritu sopla donde quiere.»

Bajo las imágenes de las tres personas de la Santísima Trinidad, cuatro galletes engalanan las velas, representan los tres votos de la regla agustiniana; obediencia, castidad y pobreza más el cuarto voto particular de los Mercedarios de *summa caritas*.⁹

En la proa, el trinquete es izado y desplegado por cinco afanados mercedarios. Es henchido por el viento de la

⁶ San Raimundo de Peñafort (1175-1275) Estudió derecho en Bolonia donde ejerció también como profesor. Regresó a Barcelona en 1219, tras ser llamado por el Obispo Berenguer de Palau que lo nombró canónigo; ingresó en la orden de predicadores, los dominicos en 1222, de la que más tarde entre 1238-1240 sería Maestro general. Confesor del Rey Jaime I, intervino en el divorcio del Rey con Leonor de Castilla. Por orden del Papa Gregorio IX predicó la Cruzada a favor de la expedición aragonesa en Mallorca. Nombrado capellán y penitenciario del Papa este le encargó la compilación de las decretales promulgadas en 1234, que aparte de su importancia canónica tuvieron gran influencia en el derecho catalán. Durante su estancia en Roma, en 1235, consiguió del Papa la bula aprobatoria de la orden mercedaria, en cuya fundación, según cuenta la leyenda, intervino.

⁷ En Palma de Mallorca Juan de Laers, Lugarteniente del Maestre Pedro Nolasco, recibió de Beatriz, viuda de Berengario, el 3 de enero de 1235, unas casas que habían sido de sarracenos para edificar. En Valencia, Jaime I, tras conquistar la ciudad, donó unas casas, en las que se estableció el convento, y una mezquita, convertida por los mercedarios en iglesia, dedicada a santo Domingo de Silos, redentor de cautivos cristianos. (Cfr. AA.VV. 1997:43).

⁸ Pio V: Parte I, cap. 2, 20. *Tres enim sunt in una divinitate personae: Patris qui a nullo genitus est; Filii qui ante omnia saecula a Patre genitus est; Spiritus Sancti, qui item ab aeterno ex Patre et Filio procedit* (hay tres personas en un solo Dios; la del Padre, que por nadie es engendrado; la del Hijo, que antes de todos los siglos, desde la eternidad es engendrado por el Padre; y la del Espíritu Santo que igualmente procede desde la eternidad del Padre y del Hijo).

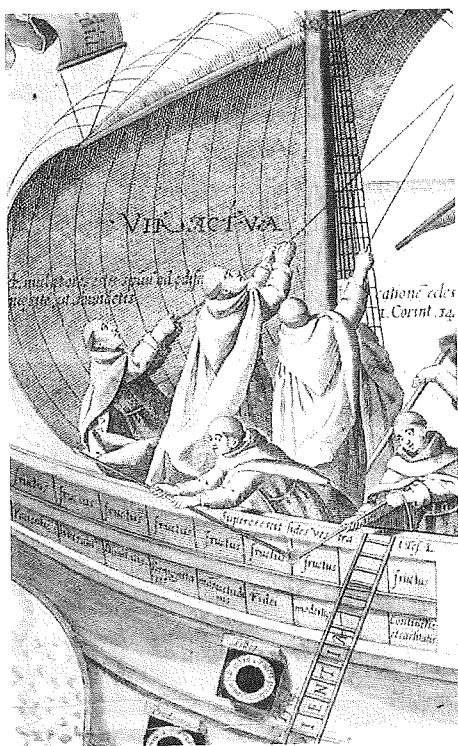


Figura 10

Vita Activa, (Figura 10) con la frase de Corintios (14, 12), *Aemulatoris estis spiritum ad aedificatione ecclesiae quaerite et abundetis*. «Vosotros ya que aspiráis a poseer los dones espirituales procurad tenerlos en abundancia.»

Los frutos de la redención, las obras de la vida activa confirman la Fe y la acrecientan, por eso en la borda del castillo de proa sobre los «activos» Mercedarios aparece la frase sobre los frutos de la Fe *Supercrescit fides vestra* (los frutos acrecentarán vuestra Fe), tal y como afirma la I carta de san Pablo a los Tesalonicenses (1, 8), y bajo esta frase la enumeración de los frutos espirituales *fructus*

pacientie, fructus liberalitatis, fructus bonitatis, fructus benignitatis, fructus mansuetudinis, fructus fidei, fructus modestiae et fructus continentie et castitati, (los frutos de la paciencia, de la liberalidad, de la bondad, de la benignidad, de la mansedumbre de la Fe, de la modestia de la continencia y la castidad).

Para los Mercedarios, el carisma liberador se fundamenta en Cristo redentor del pecado en el lado opuesto del eje vertical el diablo se aleja de la nave de salvación con un batel el de los siervos del diablo.

En la popa otros frailes mercedarios postrados de rodillas bajo el libro de la Regla de San Agustín atienden al primer principio de la *Vita Contemplativa* tomado de la I Carta a los Corintios (14, 15), *Orate spiritu, orate mente, psallite spiritu et mente*,¹⁰ (orad con el espíritu, pero orad también con la mente; cantad salmos con el espíritu, pero cantadlos también con la mente).

En la base del palo de la mesana, dedicado al Espíritu Santo, en las ventanas del castillo de popa aparecen dones que otorga el Paráclito: *Sapientiae*, «Sabiduría», *Intellectus* (Entendimiento), *Consilii* (Consejo), *Fortitudinis*, (Fortaleza), *Scientiae*, (Ciencia) *Pietatis*, (Piedad), *Timoris Domini*, (Temor de Dios).

Perret concreta de manera gráfica el barco de la milicia de la Merced, Iglesia Militante, como un navío de guerra que lucha contra los enemigos del alma representados por los bateleros que acechan la nave. El navío simbólico se nos presenta como un galeón armado de cañones para la defensa: las virtudes: en la primera línea de fuego, las virtudes teo-

⁹ El cuarto voto, *Summa charitas* voto particular de los Mercedarios consiste en el compromiso de rescate, basado en el carisma fundacional de la orden mediante el cual los mercedarios disponen hasta de su propia vida a fin de rescatar a cristianos cautivos. La orden de la Merced obligada por este carisma destinaba su misión principalmente a la consecución de dinero para operar los rescates de los prisioneros cristianos en manos de infieles. Los frailes encargados de la gestión del rescate, atendiendo a su cuarto voto, se ofrecían como prenda en cautividad en caso de no tener suficiente dinero para rescatar a los todos los cautivos garantizando así la continuidad del pago del rescate y la cura espiritual de los que con ellos quedaban prisioneros.

¹⁰ La cita de Corintios, 14, aparece abreviada y modificada en plural, *Orabo spiritu, orabo et mente; psallam spiritu, psallam mente*. «Rezará con el espíritu, pero rezará también con la mente; cantará salmos con el espíritu pero los cantará también con la mente.

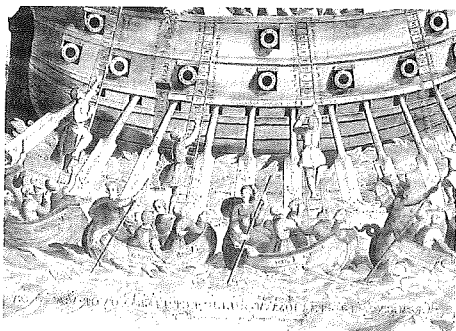


Figura 11

logales: *Fides Spes* y *Cáritas*, la Fe la Esperanza y la Caridad; y en la segunda línea de fuego las Virtudes Cardinales, *Prudentia, Iustitia, Fortitudo, Temperantia, Humilitas, Misericordia, Benignitas*.

Los cañones en su interior presentan algunas palabras o frases que acentúan el significado simbólico. Por su pequeño tamaño y la calidad del grabado presentan mucha dificultad de lectura. En la mayor parte sólo he podido intuir sus grafías cotejando el texto con la Vulgata:

- El cañón de la Fe aparece con la filacteria rodeando su boca: *Pudici, prudentes, sani in fide* (*Ad Titum, 2*) (...honestos, prudentes, sanos en la fe. Tito 2, 2).

- El cañón de la Esperanza aparece con la filacteria: *Specum salvi facti*, (*Ro. 9*). Es una cita que no aparece en la Vulgata.

- El cañón de la Caridad aparece con la filacteria *In charitate radicati et fundati*, (*Efesios, 3*) (arraigados y cimentados en caridad. Efesios 3, 17).

- El cañón de la Prudencia aparece con la filacteria *prudentia servabit te*, (*Prov. 2*) (la prudencia te conservará. Prov. 2, 11).

- El cañón de la Justicia aparece con la filacteria *In semita iustitiae vita* (*Prov. 12*). La cita no aparece en la Vulgata.

- El cañón de la Fortaleza aparece con la filacteria rodeando la boca del cañón *Egenu in tribulatione*, (*Isa 25*) (fuerte para el ingenuo en su tribulación. Isa. 25, 4).

- El cañón de la Templanza aparece

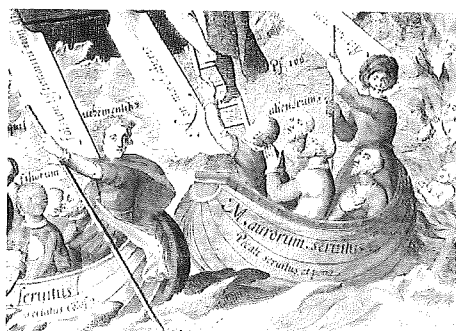


Figura 13

con la filacteria *In abstinentia patientiam* (*2 Pet, 1*) (en la templanza, paciencia. 2 Pedro, 1, 5)

- El cañón de la Humildad aparece con la filacteria *Ubi(est) humilitas (ibi) et sapientia* (*Prov. 11*).

- El cañón de la Misericordia aparece con la filacteria *Speciosa* (*Ecle 25*) (Apreciada. Eccl. 25, 7).

- El cañón de la *Benignitas* aparece con la filacteria *Coronae anni benignitatis* (*Psal, 65*) (Coronaste el año con benignidad. Salmo, 65).

Una nueva filacteria nos presenta el fundamento de la Verdadera Religión: los preceptos del Decálogo, *Decalogui praecepta vere religionis fundamenta* (Figura 11). Sobre la línea de flotación, diez grandes remos con los Mandamientos de la Ley de Dios dan impulso a la nave y apartan los bateles de los enemigos, que son conducidos por el diablo, la tentación de la carne conducida por una figura femenina, la del mundo, representada por una figura masculina. Resulta curiosa pues solo puede aparecer en una alegoría de la Orden de la Merced el último bajel enemigo el de los *Maurorum Servitutis* (Figura 13), los Siervos los Moros. Los bateles vienen adornados con citas. Así el batel del Diablo presenta la cita de *Idolorum servitus*, tomada de Gálatas 3 (Fig 14); El batel de la carne, *Corruptiones servitus*, (Figura 15) (siervos de la corrupción) toma la cita de Romanos 8. El batel del mundo lleva la frase *simulatorum* [simula-



Figura 16

frase del Profeta Isaías (32,20) *Beatus qui semina super aquas*.¹³ «Bienaventurado quien siembra sobre las aguas».¹⁴

En el grabado posterior, que sin duda se inspiró en este de Perret, Melchor Prieto en la nave eucarística de la *Psalmodia mística* presenta al propio Cristo en la misma actitud pero lanzando Hostias Eucarísticas (Figura 3).

Los mercedarios, para poder liberar del batel de los moros, saben por experiencia que lo único que vale es la caridad, ¿es a ese batel donde se dirigen las monedas del mercedario? Tres virtudes flanquean la defensa de la escala, la Misericordia la Benignidad y la Caridad.

La última escala de salvación pasa por el PURGATORIO representado en el grabado a modo de mar de fuego, donde las almas esperan con paciencia el momento de poder alcanzar la purgación de los pecados con la pena del Purgatorio. Del Purgatorio surge el alma de un fraile de la Merced, con su hábito, acompañada por una frase del Profeta Isaías (63,9), *indulgentia sua ipse redimit* (Con su indulgencia los redimió).¹⁵

Entre los remos de los Mandamientos, los salmos 106, *Qui descendunt mare in navib, facientes opationes in aquiis ubementib* (Los que en naves desciendan al mar, a traficar en aguas inmensas), y 143, que advierte de la asechanza del

mal: *Liberanos de auqis multis et de manu filiorum alienorum*.

En la parte inferior del grabado, sobre la firma del grabador que signa con P.P. fe. 1610, (Pedro Perret lo hizo en 1610) aparece un nuevo lema, en grandes letras tomado del salmo 103. *MARE MAGNUM ET SPACIOSUM ILLIC REPTILIA QUORUM NON EST numerus, animalia pusilla cum magnis* (Ese mar grande y espacioso, en él reptiles sin número, animales pequeños y grandes, por él se deslizan las naves, el Leviatán para que en él retoce).

La frase del salmo 103 resulta interesante ya que el grabador elide la última oración del salmo haciendo participar al lector del grabado, mediante su intuición y a partir de las imágenes dibujadas, de la lectura de la frase omitida.

El grabado que presento es, sin duda, uno de los ejemplos más interesantes en la formación de la Imagen de la Orden de la Merced, que la imprenta popularizará a partir del siglo XVI en imágenes devocionales. Es una de las primeras manifestaciones de los grabados de la Merced. Fue inventado por uno de los mercedarios más ilustres de la Merced post-tridentina: Fray Isidro de Valcázar. Profesor de La Universidad de Valladolid, escritor infatigable, intelectual notable e impulsor de la difusión en imágenes de los Santos e hijos preclaros de la Orden y, por tanto, de la imagen devocional Mercedaria. (Placer:368)

Respecto del origen del grabado comentado, el año aparece, como ya hemos citado, en la parte inferior izquierda como *P.P. fac. 1610*. El historiador mercedario P. Gumersindo Placer siguiendo al P. Vázquez comenta: «En 1610 aparecen en Madrid tres hermosas láminas grabadas por el grabador de cá-

¹² «Praemium enim bonum tibi thesauritas in die necessitatis» (con eso te atesoras una recompensa en el día de la necesidad)

¹³ El texto de la Vulgata latina difiere: «Beati, qui seminatis super omnes aquas».

¹⁴ Aquí hace una lectura muy libre del texto de Isaías, pues el profeta se refiere a tierras de regadío.

¹⁵ En este capítulo el profeta Isaías entona una «Oratio pro liberatione»

mara Pedro Perret, que según el padre Melchor Prieto, coetáneo, son debidas al P. Valcázar. La principal es la *Navis Institoris*, que representa ingeniosamente los diversos misterios de la Merced, la firma y la fecha figuran al pie del dibujo. (Placer:368)

De esta lamina las Hermanas Mercedarias de Granada hicieron una segunda edición de 0'50 x 0'37, que coincide con la que presento, con la peculiaridad de estar iluminada. La imagen que aquí comento pertenece a un particular que la encontró en un derribo de la calle Sagunto de Valencia y que posiblemente perteneciera al convento de San Pedro Nolasco, hoy plaza de San Pedro Nolasco, junto a la calle de Sagunto. La supongo procedente del expolio que sufrió el convento antes de su derribo tras la desamortización de 1835.

Cabe pensar por tanto que a Valcázar se deben otros dos trabajos encargados también a Pedro Perret y que sin duda constituyen, si no el primero, si unos de los primeros referentes doctrinales impresos en imágenes alusivos a la configuración de la historia y devoción de los padres Mercedarios, aunque a día de hoy sólo los conocemos por referencias bibliográficas. A saber, el *Cuadro de los generales de la Orden de la Merced*, citado por el Melchor Prieto en su *Chronica de la ciudad de Burgos*.¹⁶ M. Prieto, describe este grabado como inventado por Valcázar y grabado por Perret en «un pliego de marca mayor en el que figuran los generales de la Orden que lo han sido desde su fundación».

Respecto del tercer grabado, el *Árbol de los varones santos y eminentes de nuestra religión* el padre Placer lo refiere como la tercera de las láminas grabadas por Perret a petición del P. Valcázar, en 1610. La fecha sin embargo pudiera ser otra. La duda parte del hecho de que Alonso Remón no cite el grabado en el tomo primero de su *Historia general de la orden*

de la Merced, impresa en 1618, y sí lo haga en el segundo tomo impreso unos años mas tarde (folio 49v). Aquí, al hablar de las virtudes del P. Francisco Gómez, dice «El Padre Maestro Fray Isidro de Valcázar en el árbol que hizo estampar de los varones santos y eminentes de nuestra religión le llama Predicador eminente».

Esta cita de Remón será tomada más tarde, en 1698, por el Padre Neyla en su obra *Gloriosa fecundidad de María*, que en la p. 112, al hablar también del P. Francisco Gómez, menciona el grabado de Valcázar, y nombra a Gómez como «predicador eminente» (Neyla:112).

Por último, Gumersindo Placer, en su artículo «Biografía del Padre Valcácer» presenta una hipótesis sobre otra posible atribución de la autoría del *Árbol de los varones santos y eminentes* (Placer:369), y basándose en el erudito mercedario P. Antillón, atribuye una posible autoría de este grabado al discípulo del padre Valcázar, P. Pedro Merino. Esto justificaría que otro mercedario, el P. Garí i Siumell los presente como autores de dos grabados similares que con el motivo común del *Árbol de la Merced* representarían, el primero, el *Triunfo de la Religión de la Merced*, con atribución de Merino, mientras que a Valcácer le otorgaría la paternidad del *Árbol de Varones Ilustres*.

Otro autor, que refiere el grabado será el P. Hardá, que en su *Bibliotheca* nos presenta el grabado como de Valcázar con título y subtítulo *De Vireis Sanctitate et doctrina ilústribus sui Ordinis, sub título Arbor Sanctitatis, et doctrinae . Opus in 4. Matriti anno 1620*.

Resulta curiosa la influencia devocional de este grabado. Lo encontramos, entre otras ocasiones, en el carro procesional que el gremio de pescadores creó para las fiestas de 1662. Allí, además del carro en forma de nave capitaneado por la imagen de la Virgen María, acompañado por las figuras de san Pedro y san

¹⁶ Manuscrito citado por el P. Placer y que según él se halla en la biblioteca del Duque Fernán Núñez.

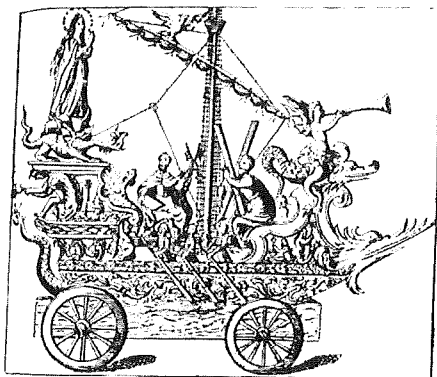


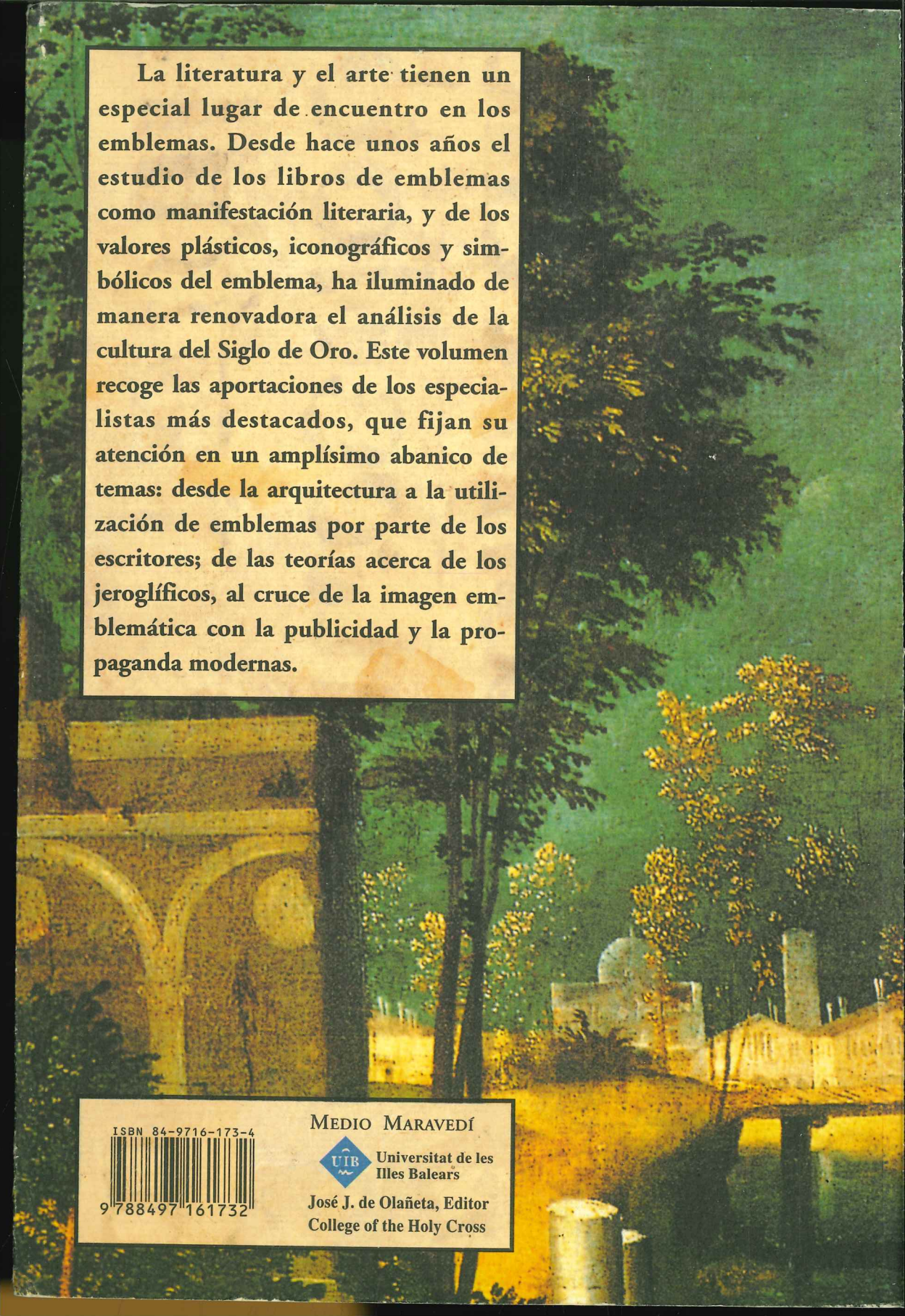
Figura 17

Andrés, se compuso la siguiente oración alusiva al carro que ilustra su roca como nave de Mercadería. La autora del libro que menciona este carro procesional, Pilar Pedraza, afirma —con acierto si no se conoce este grabado— que la oración es inefable (Pedraza:281). Sin embargo, conociendo el origen de la advocación como Nave de Mercadería, la oración cobra un sentido menos forzado, y resulta evidente la alusión a María como la *Navis Institoris*, Nave de Mercadería rodeada de artillería, tal como la grabó Pedro Perret cincuenta años antes. (Figura 17).

También dicen, gran María
que sois vos de gracia llena,
Nave de Mercadería,
Que en viniendo la Ballena
Disparó la artillería

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1979). «Conceptismo», *Enciclopedia Larousse*, Barcelona 1979.
- AAVV (1997). *La Orden de Santa Maria de la Merced*, Roma: Biblioteca Mercedaria, 1997.
- Caudet Yllarza, F. *Diccionario de mitología*, Madrid, 1994.
- García Mahiques, R. *Empresas Morales de Juan de Borja*, Valencia: Ajuntament de València, 1998.
- Llompart, G. «La nave de San Pedro y sus afines en la Corona de Aragón», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XXXII (1976).
- Mále, E. *El Barroco*, Madrid, 1985.
- Mínguez Cornelles, Victor M. *La nave, alegoría del estado en la emblemática barroca*, Castelló: Millars, 1986.
- Murciano Olmos, S. y Carabal García, J. «La nave de la Iglesia del Colegio del Patriarca de Valencia», *Tiara y Baza, cuadernos hispanos de simbología*, N° 9, Valencia.
- Neyla *Gloriosa fecundidad de María*, Barcelona, 1698.
- Pedraza, Pilar. *Barroco efímero en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de València. 1982.
- Pío V. *Catecismo para párrocos, según el decreto del Concilio de Trento*, Edición bilingüe, Madrid 1971.
- Placer, Gumersindo. «Biografía del Padre Valcázar», *Estudios*, n° 37 (1957).
- Puértolas, L. (seudónimo de Juan Devesa). «Fray Isidro de Valcázar y la *Navis Institoris*», *Obra Mercedaria*, Valencia, 1979.
- Sebastián, Santiago. (1989). *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1989.
- Sebastián, Santiago. (1995). *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Varela, Javier. *La muerte del Rey*, Madrid 1990.



La literatura y el arte tienen un especial lugar de encuentro en los emblemas. Desde hace unos años el estudio de los libros de emblemas como manifestación literaria, y de los valores plásticos, iconográficos y simbólicos del emblema, ha iluminado de manera renovadora el análisis de la cultura del Siglo de Oro. Este volumen recoge las aportaciones de los especialistas más destacados, que fijan su atención en un amplísimo abanico de temas: desde la arquitectura a la utilización de emblemas por parte de los escritores; de las teorías acerca de los jeroglíficos, al cruce de la imagen emblemática con la publicidad y la propaganda modernas.

ISBN 84-9716-173-4



9 788497 161732

MEDIO MARAVEDÍ



Universitat de les
Illes Balears

José J. de Olañeta, Editor
College of the Holy Cross