



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de doctorado en Historia y Artes

**Jeroglíficos y emblemas en la España Moderna.
Transmisión, teoría y práctica**

TESIS DOCTORAL REALIZADA POR
ANDREA SCHIAVON

DIRIGIDA POR EL
CATEDRÁTICO DR. DON RAFAEL J. LÓPEZ-GUZMÁN GUZMÁN

Granada, 2021

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Andrea Schiavon
ISBN: 978-84-1117-392-6
URI: <http://hdl.handle.net/10481/75625>

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN..... 1

PARTE I.....27

1 DEL REDESCUBRIMIENTO DE LOS JEROGLÍFICOS A LA EMBLEMÁTICA.....27

- 1.1 EL REDESCUBRIMIENTO DE LA CIENCIA JEROGLÍFICA: LOS *HIEROGLYPHICA* DE HORAPOLO29
- 1.2 EL *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI* DE FRANCESCO COLONNA: ENTRE NUEVAS INVENCIONES JEROGLÍFICAS Y EL MITO DE LA GRAMÁTICA DE QUEREMÓN41
- 1.3 LOS *HIEROGLYPHICA* DE PIERIO VALERIANO: CULMEN DE LA INTERPRETACIÓN NEOPLATÓNICA DE LOS JEROGLÍFICOS.....69
- 1.3.1 LA FORMACIÓN DE PIERIO VALERIANO Y SU CONCEPCIÓN DE LA OBRA 73
- 1.3.2 LOS JEROGLÍFICOS SEGÚN EL NEOPLATONISMO..... 77
- 1.3.3 EL SISTEMA NEOPLATÓNICO DE PLOTINO 79
- 1.3.4 VALERIANO Y SUS *HIEROGLYPHICA* 82
- 1.3.5 FUENTES CLÁSICAS COMO FUNDAMENTO PARA INTERPRETAR LOS JEROGLÍFICOS..... 89
- 1.3.6 AMPLIACIÓN DE LA OBSERVACIÓN MÁS ALLÁ DEL MUNDO ANIMAL 95
- 1.3.7 LA RELEVANCIA DE LA CONTEMPLACIÓN 97
- 1.4 ANDREA ALCIATO Y EL PRINCIPIO DE LA EMBLEMÁTICA..... 101
- 1.4.1 LAS *TACITIS NOTIS* DE ALCIATO: LA REPERCUSIÓN DE LOS JEROGLÍFICOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS EMBLEMAS 109
- 1.5 EMPRENDER VISUAL Y LITERARIAMENTE: LAS EMPRESAS COMO TERCERA CABEZA DE LA EMBLEMÁTICA 119
- 1.5.1 PAOLO GIOVIO: LA TEORIZACIÓN DEL GÉNERO DE LAS EMPRESAS..... 124

2 LA TRANSMISIÓN DE LA TRADICIÓN EMBLEMÁTICA A ESPAÑA 141

- 2.1 LAS PRIMERAS NOTICIAS SOBRE LOS JEROGLÍFICOS EN ESPAÑA 143
- 2.2 LA CONVERSIÓN ARTÍSTICA DE LOS *HIEROGLYPHICA* DE HORAPOLO..... 154
- 2.3 LAS INSPIRACIONES JEROGLÍFICAS DEJADAS AL ARTE POR EL *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI* 162
- 2.4 LA EMBLEMÁTICA EN EL ARTE: MADUREZ E HIBRIDACIÓN..... 179
- 2.5 LA EMBLEMÁTICA EN EL ARTE ANDALUZ 216

3 LA TRANSMISIÓN DE LA TEORÍA JEROGLÍFICA COMO CIMIENTO PARA LA EMBLEMÁTICA ENTRE ITALIA Y ESPAÑA253

3.1	LAS PALABRAS DE HUMANISTAS ITALIANOS SOBRE LOS JEROGLÍFICOS	256
3.2	LA PROCEDENCIA JEROGLÍFICA DE LAS EMPRESAS SEGÚN LOS TRATADISTAS ITALIANOS SOBRE ESTE GÉNERO	274
3.3	LOS JEROGLÍFICOS SEGÚN LOS TESTIMONIOS LITERARIOS ESPAÑOLES	304
3.4	LOS TRATADISTAS EMBLEMÁTICOS ESPAÑOLES Y LA TEORÍA DEL GÉNERO: LOS RASTROS JEROGLÍFICOS EN SUS TEXTOS	316

4 EMBLEMÁTICA Y ARTE DE LA MEMORIA 331

4.1	LOS ESTUDIOS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE EMBLEMÁTICA Y ARTE DE LA MEMORIA: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	333
4.2	<i>ARS MEMORIAE</i> : UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA	336
4.3	EL DESARROLLO NEOPLATÓNICO DEL ARTE DE LA MEMORIA Y LAS CONFLUENCIAS CON LA EMBLEMÁTICA	345
4.4	¿FUERON LOS JEROGLÍFICOS INSTRUMENTO ACTIVO EN LA PRÁCTICA MNEMÓNICA? 389	

PARTE II 395

5 LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y LA EMBLEMÁTICA: LA NATURAL CONFLUENCIA ENTRE DOS MUNDOS 395

5.1	LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y EL PODERÍO DEL LIBRO IMPRESO	397
5.2	IGNACIO DE LOYOLA Y EL NACIMIENTO DE LA CULTURA SIMBÓLICA JESUITA.....	401
5.3	LOS “EJERCICIOS ESPIRITUALES” Y LAS IMÁGENES	408
5.4	LA TEORÍA DE LA IMAGEN JESUÍTICA	414
5.5	LOS PRIMEROS EJEMPLOS VISUALES EN LOS TEXTOS DE LOS FUNDADORES DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS.....	426
5.1	LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL GÉNERO EMBLEMÁTICO EN LA COMPAÑÍA DE JESÚS: LA <i>RATIO STUDIORUM</i>	463
5.2	LA EMBLEMÁTICA EN LOS ESCRITOS TEÓRICOS JESUITAS	473
5.2.1	ANTONIO POSSEVINO	473
5.2.2	LOUIS RICHEOME	478
5.2.3	NICOLAS CAUSSIN.....	481
5.2.4	MAXIMILIAN VAN DER SANDT (SANDAEUS)	490
5.2.5	ALESSANDRO DONATI.....	502
5.2.6	SILVESTRO PIETRASANTA	506
5.2.7	JACOB MASEN	510
5.2.8	PIETRO SFORZA PALLAVICINO	516
5.3	LA TEORÍA EMBLEMÁTICA EN LOS AUTORES JESUITAS EN ESPAÑA.....	518
5.4	BALTASAR GRACÍAN.....	533
5.4.1	EL ÁRBOL DE LA PALMA	554
5.4.2	HÉRCULES GALO	555
5.4.3	<i>FERRO ET AURO</i>	558

5.4.4	EL INGENIO OBSTACULIZADO.....	560
5.4.5	<i>NOSCE TE IPSUM</i>	564
5.5	EL <i>IMAGO PRIMI SAECULI</i> : SUMA DE LA PRODUCCIÓN SIMBÓLICA JESUÍTICA	574

**6 LA PRÁCTICA EMBLEMÁTICA EN ANDALUCÍA:
APARATO CRÍTICO A LAS FIESTAS GRANADINA Y
SEVILLANA PARA LA BEATIFICACIÓN DE IGNACIO DE
LOYOLA.....587**

6.1	FIESTA PARA LA BEATIFICACIÓN DE IGNACIO DE LOYOLA, 14 DE FEBRERO DE 1610, COLEGIO DE LOS JESUITAS, GRANADA	589
6.2	FIESTA PARA LA BEATIFICACIÓN DE IGNACIO DE LOYOLA, 7 DE FEBRERO DE 1610, CASA PROFESA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, SEVILLA	629

CONCLUSIONES.....817

ANEXO I.....829

**ANÁLISIS DE LAS FUENTES SIMBÓLICAS PARA LA
EMBLEMÁTICA EN LAS FESTIVIDADES JESUÍTICAS
ANDALUZAS.....829**

ANEXO II.....847

**ANÁLISIS TEÓRICO-PRÁCTICO DE LOS GÉNEROS
EMBLEMÁTICOS EMPLEADOS EN ESPAÑA ENTRE EL FINAL
DEL SIGLO XVI Y EL COMIENZO DEL XVII.....847**

ANEXO III.....877

**ESCLAVITUD Y SERVIDUMBRE SEGÚN EL TESTIMONIO DE
LA EMBLEMÁTICA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.....877**

EL TÒPOS DEL BLANQUEAMIENTO DEL NEGRO: ORIGEN Y DESARROLLO ENTRE EMBLEMÁTICA Y PINTURA.....	909
NOTICIAS SOBRE LOS ETÍOPES Y ETIOPÍA EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA.....	912
LA FUENTE DIRECTA DEL EMBLEMA DE ALCIATO: LA ANTOLOGÍA GRIEGA	918
OTRAS REVIVISCENCIAS DEL TÓPOS EN EL SIGLO XVI Y SUS POSTERIORES REINTERPRETACIONES ARTÍSTICAS	921

BIBLIOGRAFÍA.....969

INTRODUCCIÓN

ἱερογλυφικός, o sea *hieroglyphikós*, vocablo compuesto por *ἱερός*, *hierós*, “sagrado” y *γλύφειν*, *glýphein*, “cincelar, grabar”. La etimología griega de esta palabra ya nos introduce a una guisa de comunicar capaz de grabar lo sagrado, algo oculto, misterioso, que lleva en sí rasgos inaccesibles a los bastos de sabiduría y de conocimiento. Se trata de definición y convicción que gracias a los escritores griegos y latinos se difundió a lo largo de los siglos, llegando a ser la única aceptada. El descifre llevado a cabo por Jean François Champollion en la tercera década del siglo XIX tiene el incommensurable valor de haber comprendido el método fonético con el cual aquellos símbolos ancestrales comunicaban mensajes que, en realidad, no eran sólo religiosos, sino también de alabanza a los reyes o de mera crónica. Gracias a su método filológico, Champollion logró descifrar la escritura jeroglífica cotejándola con la griega y con la demótica, así como aparecen en la Piedra de Rosetta (British Museum, Londres), antiguo fragmento de estela egipcia de 196 a.C. donde se restituye un decreto de Ptolomeo V en los tres idiomas. La comparación entre estos hizo posible desmentir al menos cuatro siglos de convicciones sobre el valor meramente simbólico de las letras jeroglíficas. En efecto, pese a alguna infrecuente voz desacorde, esta era la creencia transmitida a través de los siglos y cuya fecha inicial se puede ubicar entre el 1419 y el 1422, periodo en el cual, como veremos más detenidamente, el fraile Cristóforo de’ Buondelmonti encontró el códice manuscrito que incluye los *Hieroglyphica* de Horapolo y lo trajo a Florencia, cuna del Renacimiento y uno de los centros humanísticos más dinámicos. A resulta de esta inmisión en el tejido intelectual florentino de este desconocido y original léxico jeroglífico, que a cada uno de los caracteres presentados en el texto asocia un significado relacionado a su apariencia, se generó gran atención. Efectivamente a los ojos del sabio del siglo XV podía ofrecer la clave de lectura para el descifre de aquella escritura tan oscura y enigmática descrita por los escritores clásicos y que se podía observar en los vestigios arqueológicos que salpicaban el territorio romano y napolitano, o cuya noticia llegaba a las cortes italianas gracias a los relatos de los viajeros humanistas en misión en tierras orientales. En este caldo de cultivo los jeroglíficos se asumieron exactamente como símbolos materiales de la forma con la cual la divinidad estrenó al género humano sus secretos y su forma de comunicar por imágenes y conceptos complejos. Se insertaron entonces en doctrinas filosóficas que, con el avanzar de las décadas y de los estudios, iban a confirmar a través de noticias paganas y profanas la futura aparición de Cristo y su sacrificio. Al mismo

tiempo se empezó a pensar en las formas con las cuales estos tácitos signos de la voz divina podían utilizarse en diferentes ámbitos: artístico, arquitectónico o simplemente para interpretar los mensajes expresados en la piedra de los restos arqueológicos. Esta tradición llegó incluso a encontrar formas de hibridación con otras prácticas típicamente humanísticas como la paremiología, el arte de la memoria, los adornos y atributos arquitectónicos, artesanales y pictóricos, pero siempre sirviendo de guía para entender el más profundo mensaje que acarreaban, siguiendo lo que se creía su primigenia función. Este alcance tan amplio produjo formas simbólicas fascinantes tanto desde el punto de vista artístico como histórico.

Un día de diciembre de hace una decena de años nació mi interés por este tema y fue casi por casualidad, cuando me encontré delante una de estas muestras: las iconografías jeroglíficas realizadas por Lorenzo Lotto para el coro de Santa María la Mayor de Bérgamo. Composiciones simbólicas cautivadoras y que se grabaron fácilmente en mi memoria, pero que más allá del fascinante misterio que desprendían, aún más por instalarse en un templo cristiano, resultaban casi indescifrables para mis conocimientos. Así empezó mi inclinación para estos estudios, de una forma que no tuvo que ser muy diferente a la chispa que surgió en los humanistas florentinos y venecianos que por primera vez entraron en contacto con el léxico de Horapolo. Algo que generó un modo de entender y usar los jeroglíficos capaz de difundirse a toda Europa. Sin embargo, esta propagación se cargó de rasgos peculiares para cada corte o ámbito cultural. Podemos entonces encontrar tradiciones jeroglíficas, teóricas y prácticas, típicas de Inglaterra, de Francia, de la tierra flamenca y, claramente, españolas. Todas acogieron las noticias y los estudios italianos sobre el tema según vertientes específicas dado que esta práctica, además de las otras disciplinas mencionadas más arriba, se fue matizando y mezclándose con otras artes que se ponían a medio camino entre lo simbólico y lo literario. Me refiero a los emblemas y a las empresas, prácticas que se atestiguaron a partir de la tercera década del siglo XVI, de forma contextual a la eclosión de los estudios jeroglíficos y sus nuevas representaciones visuales. Se trata de las décadas en las cuales España, cuyo periodo “renacentista” está estrechamente relacionado con las influencias humanísticas y artísticas italianas, se apropió de la forma expresiva jeroglífica. Sin embargo, esta confluencia entre géneros propició diferentes canales de transmisión: literario; teórico; práctico. El caso español es sumamente interesante para delinear la llegada de esta

tipología de arte que no puede denominarse exactamente jeroglífica, sino emblemática. De hecho, si la primera mención y definición de la palabra “jeroglífico” se debe a Pedro Mexía a principio del siglo XVI y la práctica artística primigenia reproduce en la Universidad de Salamanca los jeroglíficos puestos a ilustrar el *Hypnerotomachia Poliphili* en la tercera década del siglo, la progresiva inclusión de esta tradición se fue matizando siempre más, mezclándose a los mencionados géneros simbólicos teorizados en Italia aproximadamente entre 1531 y 1551. Pues, como veremos, al menos en un primer período, en lugar de tradición jeroglífica es más conveniente hablar de tradición emblemática española, exactamente por esta hibridación entre géneros. De aquí que en esta contribución cuando se mencione el término “emblemática” se hará referencia a las tres formas simbólicas más conocidas y que, al menos en tierra española, generaron más frutos: jeroglíficos, emblemas y empresas.

Así que, si en el país transalpino los jeroglíficos empezaron a generar los frutos artísticos y literarios más maduros en la primera parte del siglo XVI, diferenciándose de emblemas y empresas, en España los tres géneros llegaron prácticamente al unísono, produciendo frutos visuales que, antes de resultar autóctonos, verán algunas copias de patrones italianos. Analizar entonces los canales de transmisión y difusión de la ciencia jeroglífica de Italia a España es algo necesario y presupone un examen tanto de la teoría del género como de su práctica artística. Por cuanto se refiere a la primera vertiente, cabe decir que en el panorama humanístico italiano el examen de los géneros simbólicos se dilató en los mismos tratados de empresas, en los cuales se dedicaron amplios apartados a la tradición jeroglífica y a su estudio, mientras en España esto ocurrió de una forma mucho más limitada, encontrando su desarrollo natural en obras de otras tipologías y con una profundidad de análisis decididamente diferente. Por lo que a la práctica artística se refiere los desenlaces resultan divergentes. De hecho, en ambos países los jeroglíficos, y más en general la práctica emblemática, se asocian perfectamente a las dinámicas culturales e históricas del tiempo. Sin embargo, en el ámbito español vemos aflorar ya en los 70 del siglo XVI los códigos visuales típicos de aquella que madura en la práctica barroca, es decir, utilizando el léxico visual emblemático para ocasiones festivas, a raíz de las cuales los aparatos efímeros se llenarán de ricos adornos constelados de varias composiciones simbólicas que, pese a ser de diferentes índoles, incluyen también esta tipología. En este ámbito merece especial atención el espacio andaluz, donde los casos

artísticos presentados responden a varios géneros y soportes, testimoniando de esta forma el alcance del fenómeno simbólico, pero también, al menos por lo que respecta a los ejemplos sevillanos hasta el principio del siglo XVII, reflejan las influencias y el legado del humanismo italiano y de los textos sobre jeroglíficos y emblemas procedentes de este país.

El verdadero cambio ocurrió a raíz de la institucionalización de la práctica emblemática en el seno de la Iglesia romana a resultas del Concilio de Trento. La aceptación de la representación de los símbolos fue probablemente uno de los motivos que permitió a la recién nacida Compañía de Jesús incluir la enseñanza del arte emblemática en los programas de estudio de sus colegios. Algo muy afín a las mismas doctrinas transmitidas por Ignacio de Loyola y los otros padres fundadores de la orden. De hecho, con este tipo de enseñanza el uso de la emblemática en ocasiones de fiestas oficiales encontró a partir del siglo XVII una sistematización definitiva tanto en su práctica como en la definición de los tres géneros simbólicos en ella incluidos. Esta será su evolución última en tierra española y sus posesiones globales, algo que significa que el jeroglífico pasó de ser el vestigio de ocultos misterios sagrados en el siglo XV a considerarse adorno artístico para ceremonias en el siglo XVII, pero solapándose de alguna forma, al menos en el ámbito de la corona española, a los otros géneros emblemáticos. El camino de los jeroglíficos a lo largo de estos dos siglos y su precisa definición tipológica dictada por el análisis de la práctica en la última etapa de su utilización en tierra española son los objetivos primarios de esta investigación que, por todo lo dicho, justifica el título que se le atribuye: “Jeroglíficos y emblemas en la España Moderna. Transmisión, teoría y práctica”.

Sin embargo, antes de enfocarme de forma más profunda sobre los objetivos y la metodología empleada para alcanzarlos, es preciso proporcionar un compendio del estado en que se encuentran los estudios sobre el tema.

Estado de la cuestión

Dados los diferentes niveles posibles en el campo de la emblemática, su difusión y desarrollo en España, pasamos a analizar los estudios más importantes sobre los diferentes géneros, dividiéndolos por países y con particular atención al panorama italiano y español. Además, se incluirán los repertorios fundamentales para maniobrar en el *mare*

magnum emblemático y, en fin, los estudios españoles más valiosos sobre el tema de las fiestas y su vertiente simbólica.

Hablando de jeroglíficos, núcleo del cual nace esta contribución, el primer estudio sobre su redescubrimiento renacentista se remonta a la segunda década del siglo pasado y se debe a la escuela de investigación del Warburg Institute de Londres. Karl Giehlow publicó en 1915¹ su análisis a partir del descubrimiento en la Biblioteca Nacional de Viena de los dibujos ilustrativos a los jeroglíficos de Horapolo realizados por Albrecht Dürer. Fue esta la chispa que generó uno de los volúmenes más completos sobre el fenómeno de los jeroglíficos entre los siglos XV y XVI y que sigue brindándonos informaciones que necesitan de la adecuada profundización. Pese a sus indudables méritos se trata de obra literaria inacabada, puesto que tenía que extenderse a varios temas y ámbitos relacionados con los jeroglíficos renacentistas, como dejó escrito el autor al final de su monografía. Este texto, originalmente en alemán, se tradujo en 2004 al italiano² y en 2015 al inglés, edición, esta última, enriquecida con notas de Robin Raybould.³ Ludwig Volkmann en 1923 se centró en los jeroglíficos de Francesco Colonna, junto con algunos temas específicos, como la marca tipográfica de Aldo Manucio y el origen de los *Emblemata* de Alciato, siempre con relación al fenómeno jeroglífico.⁴ Junto al texto de Karl Giehlow se puede considerar el volumen fundador de estos estudios, como prueba también la nueva edición recientemente comentada, una vez más, por Robin Raybould.⁵ Sobre el mismo tema, en 1977 Rudolf Wittkower escribió un capítulo que, pese a su concisión, resulta muy completo.⁶ En 1993 Erik Iversen dedicó su atención al mito de los jeroglíficos en la tradición europea,⁷ investigación que empezó ya en los años sesenta del siglo pasado acercándose al tema de los obeliscos.⁸ Por lo que se refiere a las implicaciones neoplatónicas de los jeroglíficos, uno de los primeros investigadores en detenerse sobre esta temática fue Ernst H. Gombrich en un artículo de 1948,⁹ sobre el cual se basó el volumen sobre las imágenes simbólicas publicado en

¹ Giehlow, 1915.

² Giehlow, 2004

³ Giehlow, 2015.

⁴ Volkmann 1923.

⁵ Volkmann, 2018.

⁶ Wittkower, 1977.

⁷ Iversen, 1993.

⁸ Iversen, 1968.

⁹ Gombrich, 1948.

1972.¹⁰ El tema neoplatónico, aunque sin directa referencia a los jeroglíficos sino más bien a la acogida editorial del *Corpus Hermeticum* y la doctrina surgida a su alrededor, fue analizado también por Frances Yates en 1964 en su volumen sobre Giordano Bruno y la tradición hermética.¹¹ Exactamente sobre Giordano Bruno y la relación de su *corpus iconographicum* con las doctrinas y creencias herméticas resulta ser de la mayor importancia también la contribución de Mino Gabriele en el año 2000.¹² Este autor nos introduce en las investigaciones italianas sobre el tema dado que en 2009, en su introducción a los emblemas de Alciato, recorre la génesis de esta obra y sus indudables relaciones con la ciencia jeroglífica de entonces,¹³ al igual de cuanto hizo junto a Marco Ariani en la imponente edición crítica del *Hypnerotomachia Poliphili* publicada en 2006.¹⁴ Horapolo fue quizás el texto que a lo largo del siglo tuvo más ediciones italianas. La primera fue de Francesco Sbordone en 1940 (Nápoles, Loffredo), egiptólogo que realizó un aparato crítico de primer nivel y que, a día de hoy, es la edición de referencia al punto de ser reeditada en Hildesheim en 2002.¹⁵ Dos versiones más recientes, pero de muy buen nivel científico, van a cargo de Mario Rigoni y Elena Zanco (1996)¹⁶ y de Franco Crevatin y Gennaro Tedeschi (2002).¹⁷ Sin embargo, pese a la relevancia del fenómeno jeroglífico en los ambientes italianos renacentistas, fueron pocos los investigadores e investigadoras que examinaron el tema. La primera resulta ser Paola Castelli en 1979 con un libro que profundiza la historia de esta disciplina redactada por Giehlow,¹⁸ mientras Gennaro Savarese y Andrea Gareffi en 1980 analizaron la literatura de las imágenes renacentista y barroca en una obra recopilatoria donde se presentan pasajes de varios autores de entonces divididos por temáticas (jeroglíficos, empresas, mitología, etc.) e introduciéndolos con un interesante prólogo en el que se intentan explicar los rasgos de los diferentes géneros simbólicos.¹⁹ Las aportaciones italianas al estudio de los jeroglíficos renacentistas no se agotan con estos volúmenes, a los cuales hay que añadir la introducción de Sonia Maffei a la edición de 2012 de la *Iconologia* de

¹⁰ Gombrich, 1972.

¹¹ Yates, 1964.

¹² Bruno, 2000.

¹³ Alciato, 2009.

¹⁴ Colonna, 2006.

¹⁵ Hori Apollinis, 2002.

¹⁶ Véase aquí Orapollo, 2009.

¹⁷ Horapollo l'Egiziano, 2002.

¹⁸ Castelli, 1979.

¹⁹ Savarese; Gareffi, 1980.

Cesare Ripa, la mejor versión moderna del texto renacentista.²⁰ Mayor fue la atención al arte de las empresas que se generó a raíz de la edición del texto de Paolo Giovio por Maria Luisa Doglio en 1978²¹ y a cuyas tendencias teóricas de la segunda parte del siglo XVI dedicó un volumen Guido Arbizzoni en 2002.²² Siempre hablando del género de las empresas resulta fundamental el estudio de Dorigen Caldwell, que en 2004 publicó su trabajo doctoral sobre el contenido teórico de los escritores de empresas renacentistas,²³ y digna de mención es también la edición comentada del *Symbolicarum quaestionum libri quinque* de Achille Bocchi llevada a cabo por Anne Rolet y publicada en 2015.²⁴ Aquí, además del largo comentario para cada emblema, se proporciona una larga introducción sobre la génesis de la obra con varias referencias a los jeroglíficos renacentistas.

Pasando al ámbito internacional, Florence Vuilleumiers Laurens en el año 2000 propone una ambiciosa obra de investigación con la cual intenta trazar una historia de las figuras simbólicas de la época clásica hasta el Renacimiento, empezando desde Pitágoras para llegar a explicar la teoría simbólica de varios autores: Marsilio Ficino y los humanistas italianos del siglo XV, Erasmo de Róterdam, Claude Mignault y varios literatos jesuitas como Caussin, Masen y Menestrier.²⁵ Exactamente sobre los jesuitas y su producción emblemática escribieron Peter Daly junto a Richard Dimler en 2016,²⁶ dos autores que dedicaron a la producción de textos emblemáticos jesuitas una verdadera enciclopedia titulada *The Jesuit Series*, y cuyos 5 volúmenes, publicados entre 1997 y el 2007, presentan todos los textos de matriz emblemática escritos por jesuitas o personajes muy cercanos a este ámbito.²⁷ Se trata de un repertorio que menciono anticipadamente, pero es necesario para introducir y completar las contribuciones de Daly, capaz de adentrarse en el género del emblema investigando su naturaleza, el origen literario de su nombre y las integraciones entre varias disciplinas, como por ejemplo el arte de la memoria. Esto gracias a un gran número de artículos que unifica en las publicaciones de 1979²⁸ y de 2014.²⁹

²⁰ Ripa, 2012.

²¹ Giovio, 1978.

²² Arbizzoni, 2002.

²³ Caldwell, 2004.

²⁴ Rolet, 2015.

²⁵ Vuilleumiers Laurens, 2000.

²⁶ Daly; Dimler, 2016.

²⁷ Daly; Dimler, 1997-2007.

²⁸ Daly, 1979.

²⁹ Daly, 2014.

Las aportaciones de los investigadores españoles confirman el papel primario que tiene la emblemática para la historia cultural del país. Sin embargo, las primeras contribuciones, que quizá contribuyeron a acercar los estudiosos autóctonos a la temática, fueron de Karl Ludwig Selig, quien publicó a mediados del siglo precedente una serie de artículos con los cuales analiza la importancia de los emblemas de Alciato para la cultura española, estudiando las ediciones impresas en España, los comentarios de humanistas españoles y los reflejos en la obra de otros literatos, como por ejemplo Baltasar Gracián.³⁰ Quién recogió de forma extensa las sugerencias temáticas de Selig fue Julián Gállego en el volumen *Visión y símbolo en la pintura española del Siglo de Oro* (1968). Pues, se trata probablemente del libro más completo sobre las imbricaciones entre literatura emblemática y las artes. Tal vez la búsqueda de las relaciones entre emblemática y artes sea la forma en la que los autores españoles más se acercaron a este ámbito de estudio, como demuestra otro de los investigadores que trazó el camino: Santiago Sebastián López. En varias publicaciones estudió el desarrollo de la emblemática española, las relaciones con las artes y también con las corrientes humanísticas del territorio. Dignos de mención son el texto *Arte y Humanismo* (1978),³¹ el artículo *Giovio y Palmireno* (1986),³² sobre la influencia de la emblemática italiana, y *Emblemática e Historia del Arte* (1995),³³ que comienza con el análisis de obras consideradas pre-emblemáticas como el *Joven caballero* de Carpaccio, para luego exponer las muestras artísticas con los rastros emblemáticos más relevantes a lo largo de la historia del arte. Se encargó también de la primera edición castellana contemporánea de los emblemas de Alciato (1987), añadiendo una buena introducción sobre la génesis y las influencias de este texto, precedida, además, de prólogo de Aurora Egido.³⁴ Mas allá de estas contribuciones, el papel de Santiago Sebastián fue fundamental para darse cuenta de la relevancia de la emblemática para una mejor lectura e interpretación de las obras de arte. De hecho, además de ser entre los primeros en escribir sobre el antepecho del claustro de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca junto a Luís Vázquez Cortés (1973), fue quién promovió por primera vez la redacción de un número monográfico sobre emblemática en la revista *Goya* (187-188, 1985), coordinando también el I Simposio

³⁰ Vid. Selig, 1955; 1956; 1956a; 1957.

³¹³¹ Sebastián López, 1978.

³² Sebastián López, 1986.

³³ Sebastián López, 1995.

³⁴ Alciato, 1993.

Internacional de Emblemática por la Sociedad Española de Emblemática en 1991, entre cuyos miembros ya se encuentran algunos de los estudiosos más activos en esta vertiente: Rafael García Mahiques, Aurora Egido, Pilar Pedraza, Jesús González de Zárate, José Morales Folguera, Víctor Mínguez y Fernando de la Flor. Otro autor que se acercó en profundidad a la emblemática española fue la italiana Giuseppina Ledda, quien en 1970 publicó uno de los textos fundamentales sobre el tema haciendo hincapié en el carácter moralizador de esta tipología literaria entre 1549 y 1613, de forma que asista a la formación de los gobernantes y sea instrumento de lucha contrarreformista.³⁵ En la misma línea temática de Ledda, o sea la literatura emblemática española, tenemos que destacar, también, el libro de Aquilino Sánchez Pérez de 1977.³⁶ Cabe decir que en el marco editorial español se publicaron ya en los setenta y ochenta varios libros de emblemática, provenientes del renacimiento y del barroco, como los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (1978), las *Empresas morales* de Juan de Borja (1981) y los *Emblemas moralizados* de Hernando de Soto (1983), los tres publicados en Madrid por la Fundación Universitaria Española, a los cuales se añaden, además del citado Alciato de 1987, también la edición de la *Iconología* de Cesare Ripa a cargo de María Adelaida Allo Manero (Madrid, Akal, 1987). Se trata de publicaciones que, aunque sin aparato crítico, marcan una diferencia con el panorama italiano donde, como hemos visto, en los mismos años, solo vio la luz la edición del *Dialogo de las empresas amorosas y militares* de Paolo Giovio, teniendo que esperar para otras ediciones varias décadas, y me refiero a Alciato y Ripa, ya en el siglo XXI. Las reediciones españolas de textos antiguos siguen con las versiones, esta vez críticas, de los *Emblemas regio-políticos* de Juan de Solórzano (a cargo de Jesús María González de Zárate, Ed. Tuero, 1987) y de las *Empresas sacras* de Núñez de Cépeda (a cargo de Rafael García Mahiques, Tuero, 1988). También, por lo que a los textos jeroglíficos de cabecera se refiere, Horapolo fue publicado con edición crítica de Jesús María González de Zárate en 1991 (Madrid, Akal). Esta edición, pese a la buena introducción y aparato crítico, no se puede considerar típicamente científica dado que no expone los jeroglíficos según el orden original sino que los agrupa por materias. De una década anterior es la edición del *Hypnerotomachia Poliphili* a cargo de Pilar Pedraza (1981), quien dos años después relacionó todos los jeroglíficos del claustro de la

³⁵ Ledda, 1970.

³⁶ Sánchez Pérez, 1977.

Universidad de Salamanca con los que aparecen en este texto.³⁷ Otras ediciones críticas, más actuales, serían la escueta versión de las *Empresas espirituales y morales* de Juan Francisco de Villava a cargo de Manuel Pérez Lozano (1997),³⁸ mientras más científicamente estructuradas son las publicaciones de las *Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo, con edición a cargo de Sagrario López Poza (1999),³⁹ del *Dialogo de las empresas militares y amorosas* de Paolo Giovio a cargo de Jesús Gómez (2012), quien construyó una considerable introducción y aparato crítico,⁴⁰ mientras en 2017 se volvieron a publicar las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto, esta vez con introducción y estudio de José Julio García Arranz y Nieves Pena Sueiro.⁴¹ Mención especial, después de tantos años de preparación, se merece la introducción, traducción y edición crítica realizada en 2013 por Francisco Talavera Estesó sobre el prólogo y los primeros cinco libros de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano. En esta, por primera vez, se realiza una edición contemporánea de este texto fundamental para la historia editorial y sus reflejos sobre la historia del arte.⁴² Todavía quedamos a la espera de los siguientes volúmenes.

Volviendo a los estudios, uno de los más completos debido a su carácter multidisciplinar fue publicado en 1995 por Fernando Rodríguez de la Flor,⁴³ quien analiza la llegada de la tradición emblemática a España e intenta definir no solamente los tres géneros emblemáticos, sino las diferencias también con las divisas y los enigmas. Antes de presentar los textos fundacionales de la tradición española de una forma parecida a lo que hizo Gállego una veintena de años antes, Rodríguez de la Flor describe los rasgos identificativos de los *emblemata* hispánica según líneas moralizadoras, las cuales se concilian en las temáticas religiosas. Profundiza luego en la emblemática más allá de los libros oficiales de emblemas, analizando la numismática y la tradición heráldica. Finalmente, dos contribuciones importantes serían las de María Manuela Gómez Sacristán y Pedro Germano Moraes Cardoso Leal. La primera es la tesis doctoral de 1989, en la que, a través de los testimonios literarios de una gran cantidad de fuentes del Siglo

³⁷ Pedraza, 1983; 1983a.

³⁸ Pérez Lozano, 1997.

³⁹ Saavedra Fajardo, 1999.

⁴⁰ Jovio, 2012.

⁴¹ Soto, 2017.

⁴² Valeriano, 2013.

⁴³ Rodríguez de la Flor, 1995.

de Oro, se intenta esbozar de la forma más científicamente posible las diferencias entre enigmas y jeroglíficos. Se trata de obra que, pese a su prolijidad, ofrece una gran cantidad de pasajes de autores que definen los jeroglíficos y los enigmas, dejando patente, en algunos casos, las dudas y superposiciones entre los géneros.⁴⁴ Pedro Germano Moraes Cardoso Leal defendió en 2014 su tesis doctoral sobre la invención de los jeroglíficos,⁴⁵ analizando las transformaciones del género desde los orígenes de la escritura ideográfica hasta las más maduras formas del siglo XVII. El contenido fue convertido en dos artículos publicados en *Imago* entre el 2014 y el 2015. Se trata de una investigación de gran valor con la cual el autor intenta explicar los cambios de la práctica jeroglífica de la Italia renacentista a la España del Siglo de Oro, hasta llegar al final del siglo XVII.⁴⁶ Pese al valor de esta contribución, cae en el error de encasillar fenómenos artísticos y literarios en compartimentos estancos, como los cinco núcleos de interpretación de los jeroglíficos del Renacimiento italiano: núcleo monumental, de antigüedades, alquímico, neoplatónico y aristotélico. Se trata de algo forzado, dado que todos los núcleos, excepto el alquímico, podrían mezclarse entre sí, y, de hecho, lo hacen. Termina afirmando que los jeroglíficos españoles pasan a través de tres estadios: difusión (donde no existía asociación entre emblemas y jeroglíficos); apropiación (cuando el texto de Valeriano se convirtió en la fuente principal para los aparatos efímeros); hibridación (con los jeroglíficos que se consolidan y se conforman con una mayor concisión y un significado anagógico más marcado respecto a los emblemas). Puedo estar de acuerdo con algunos rasgos de estas conclusiones, sobre todo en la concisión de los jeroglíficos (aunque como se verá en el segundo anexo se trata de una concisión poética y nada más), pero una vez más se intenta establecer unos límites estrechos a un fenómeno de gran alcance en la sociedad española, poniendo en común emblemas y jeroglíficos de aparatos efímeros de diferentes índoles, como las justas poéticas, las entradas de los gobernantes, exequias y fiestas religiosas, abarcando desde mediados del siglo XVI al final del XVII, un arco temporal muy extenso y sin analizar símbolo por símbolo cada ejemplo citado.

Una racionalización del tema emblemático fue el objetivo de un capítulo de Sagrario López Poza (2012) en el cual confiere una definición de los géneros, aunque sigue

⁴⁴ Gómez Sacristan, 1989.

⁴⁵ Moraes Cardoso Leal, 2014.

⁴⁶ Moraes Cardoso Leal, 2014a; 2015.

teniendo presente que las superposiciones entre ellos ocurren también en el siglo XVII.⁴⁷ Merece citarse también el artículo escrito en 2002 por Raúl López López y Antonio Reguera Feo, aunque se trata de una presentación de las tradiciones renacentistas sobre los jeroglíficos con pocos apuntes sobre la situación española.⁴⁸

Ahora bien, el alcance de los estudios de emblemática en la cultura española no se refleja solamente en esta larga lista de publicaciones e importantes contribuciones, sino que se demuestra también con la existencia de la Sociedad Española de Emblemática (SEE), constituida en 1991 a raíz del I Simposio Internacional de Emblemática celebrado a Teruel, ya mencionado, bajo la supervisión de Santiago Sebastián. Desde esta primera cita se celebra puntualmente cada dos años un congreso internacional, cuyas actas brindan una gran cantidad de nuevas inspiraciones y estudios interdisciplinarios sobre el tema. A estas actas se añadió a partir de 2009 una revista anual: *Imago: revista de Emblemática y estudios visuales*. Se trata de otra herramienta fundamental para tener constancia del rumbo de las investigaciones sobre el tema. Otras importantes actas en ámbito español se publicaron en el año 2000 reuniendo el material recogido en el coloquio de Pamplona (26-28 de mayo de 1999) del Griso (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra) titulado *La emblemática en el Siglo de Oro*.⁴⁹ A nivel internacional existe la *Society for Emblem Studies*, que cada dos o tres años organiza una conferencia internacional que aglutina investigadores de todo el mundo. Otra herramienta internacional para extender los estudios sobre el tema es la revista *Emblematica: an Interdisciplinary Journal for Emblem Studies* (Ams Press, Nueva York).

A estas contribuciones, tenemos que añadir los repertorios emblemáticos, con los cuales se quieren recolectar las fuentes o cada individual composición simbólica de los diferentes tratados. Mario Praz, que habría meritado un puesto entre los precursores de las investigaciones sobre el género, ya que ofrece también la primera lectura del fenómeno de la literatura emblemática, después de haber publicado en italiano *Studi sul concettismo* (1934),⁵⁰ tradujo este texto en inglés (*Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 1974)⁵¹ añadiendo una bibliografía de libros de emblemas a raíz de su investigación en 41 catálogos de bibliotecas públicas y privadas. El listado se presenta en

⁴⁷ López Poza, 2012.

⁴⁸ López López; Reguera Feo, 2002.

⁴⁹ Zafra; Azanza, 2000.

⁵⁰ Praz, 1934.

⁵¹ Aquí en la reedición de 2012: Praz, 2012.

orden alfabético por autores, pero publicó también una segunda parte del volumen que incluye algunas *addenda* y *corrigenda* y otra lista, esta vez de Hilary Sayles, con la sucesión cronológica de los libros encontrados.⁵² Otra preciosa herramienta, aunque le falten varios textos, es la obra de John Landwehr (1976) y su recolección de títulos de libros de empresas y emblemas franceses, italianos, españoles y portugueses.⁵³ En el mismo año se publicó una de las herramientas más importantes creada por Arthur Henkel y Albrecht Schöne, capaces de recolectar los emblemas de 46 textos de los siglos XVI y XVII ordenados por temáticas. Sin embargo, esta recopilación se centra, sobre todo, en tratados del norte de Europa, con pocos ejemplos italianos y españoles, aunque se incluyen cinco volúmenes españoles: Juan de Borja, Juan de Horozco, Sebastián de Covarrubias, Hernando de Soto, Diego Saavedra Fajardo.⁵⁴ Pedro Campa en 1990 publicó un volumen con todas las ediciones y versiones de los textos emblemáticos españoles hasta el año 1700,⁵⁵ mientras nueve años después Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull recopilaron un repertorio de los emblemas que proceden de 29 libros españoles, a los cuales se les añade Alciato, ordenados por tema y para cada uno de los cuales se ofrece, además de la imagen, también su descripción, la traducción del mote, la *subscriptio* y el comentario.⁵⁶ Otra recolección de máximo valor, aunque sin imágenes y solamente sobre libros de empresas, incluyendo el contenido de nueve autores italianos más Jacobus Typotius y Claude Paradin, fue publicada por Mason Tung en 2006.⁵⁷ A estas fundamentales herramientas, muy preciosas sobre todo si se quiere poner en marcha una investigación sobre las eventuales fuentes emblemáticas de cualquier programa iconográfico, hay que sumar las plataformas web, cuyo gran mérito es aligerar el proceso de consulta. La primera es el portal *Emblematica online*, capaz de aglutinar los libros sobre el tema conservados en las bibliotecas de la Duke University, de la Getty Library, de la Universidad de Glasgow, de la Biblioteca Herzog August, de la Universidad de Utrecht y de la Universidad de Illinois. A través de este portal es posible lanzar una búsqueda por palabras clave a raíz de la cual se muestra individualmente cada emblema

⁵² Praz, 1974.

⁵³ Landwehr, 1976.

⁵⁴ Henkel; Schöne, 1996.

⁵⁵ Campa, 1990.

⁵⁶ Bernat Vistarini; Cull, 1999.

⁵⁷ Tung, 2006.

relacionado.⁵⁸ La *Biblioteca Digital Siglo de Oro* (BIDISO) es fruto de un proyecto de la Universidad de La Coruña, bajo la supervisión de Nieves Pena Sueiro y Sagrario López Poza, capaz de proporcionar varias plataformas para la emblemática, entre otras la *Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica*, donde se recoge básicamente el material del mencionado repertorio de Bernat Vistarini y Cull pero facilitando la búsqueda.⁵⁹ Siempre en el ámbito de BIDISO, *Symbola* es la plataforma que permite buscar las empresas de reyes, caballeros, damas, eclesiásticos, académicos o impresores españoles.⁶⁰ Finalmente, la Universidad de Glasgow ha puesto en marcha tres diferentes plataformas: una sobre 28 libros de emblemas franceses (*The French Project*);⁶¹ una segunda sobre 7 libros italianos (*Italians Emblems*);⁶² una tercera con la cual cotejar 22 diferentes ediciones del *Emblematum liber* de Andrea Alciato (*Alciato at Glasgow*).⁶³ Para terminar con este apartado, dado el camino emprendido por mi investigación resulta conveniente brindar algunas de las investigaciones más valiosas en el campo de la emblemática festiva. De hecho, el campo de las fiestas es una rama de investigación en la cual se han producido una gran cantidad de trabajos, que se acercan al tema desde distintos puntos de vista: cultural, artístico, antropológico o histórico. Por lo pronto cabe decir que una lista de las fiestas públicas españolas fue redactada ya en 1903 por Jenaro Alenda y Mira, la cual sigue siendo, hoy en día, un recurso base para el estudio del tema. En efecto, constituye un resumen (según las ocasiones más o menos conciso) de las relaciones, empezando por la referida al juramento de la hija de Enrique III en Burgos en 1402 para terminar con una fiesta en Cifuentes en 1726. Se trata de una completa recolección de fiestas que, aunque falten algunos casos, puede utilizarse junto a las nuevas herramientas informáticas. Entre estas, resulta destacable la plataforma de la British Library titulada *Treasures in full Renaissance Festival Books*, con la cual es posible navegar entre los textos de las más famosas fiestas renacentistas europeas.⁶⁴ El modelo es similar a la base de datos de la Universidad de Oxford titulada *Early Modern Festival Books Database*.⁶⁵ Otro proyecto parecido, centrado más bien en España, es el propuesto,

⁵⁸ Emblematica online: <http://emblematica.grainger.illinois.edu/index.html>

⁵⁹ Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica: <https://www.bidiso.es/EmblematicaHispantica/>

⁶⁰ Symbola: <https://www.bidiso.es/Symbola/>

⁶¹ French Emblems in Glasgow: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/>

⁶² The Study & Digitisation of Italian Emblems: <https://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/search.php>

⁶³ Alciato at Glasgow: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/search.php>

⁶⁴ Treasures in Full Renaissance Festival Books: <https://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/search.aspx>

⁶⁵ Early Modern Festival Books Database: https://festivals.mml.ox.ac.uk/index.php?page=list_books

ya comentado, de BIDISO, el cual se denomina *Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos* (CBDRS), en el que se puede navegar muy fácilmente entre una gran cantidad de fiestas buscándolas por palabras clave, títulos, lugares de edición y años.⁶⁶

En cuanto a trabajos de investigación, el ámbito italiano ha sido estudiado de forma profunda por Marcello Fagiolo dell'Arco, aunque los dos libros que más aportaron de cara a una historia de la evolución de las fiestas desde la baja Edad Media hasta el Barroco son los de Jean Jacquot y de Roy Strong. El primer autor reunió en tres volúmenes las contribuciones aportadas en las Jornadas Internacionales de estudios sobre las fiestas renacentistas, que incluyeron todos los países europeos.⁶⁷ Se trata de estudios pioneros y de la mayor importancia. Por lo que respecta a España, Charles Marsden analizó las entradas triunfales y otras fiestas del siglo XVI llegando a observaciones todavía muy actuales. Investiga el desarrollo desde los patrones medievales hasta los más actualizados sobre los modelos renacentistas italianos. Eso se debió a los frecuentes viajes europeos realizados por Carlos V y Felipe II, durante los cuales el séquito real se quedó impresionado por las pompas y los aparatos ornamentales realizados para acogerlos en Italia y en los Países Bajos. Algo que se importó a España, tanto en su magnificencia como con el objetivo de asociar la tradición clásica de los triunfos a los límites simbólicos establecidos en aquellos años, donde un papel central lo jugaba el arte emblemático. Marsden establece las diferencias principales entre las fiestas italianas y las españolas, para las cuales plantea el siguiente desarrollo en 4 etapas: las muy sencillas fiestas de las primeras décadas del siglo XVI; el ápice de la decoración y fasto alcanzado alrededor de 1560-70, cuando se utilizaron los textos de Alciato y Valeriano en varias fiestas; una disminución de la suntuosidad de aquí a final del siglo debido a la difícil situación económica; una nueva era gracias al rey Felipe III, cuando las fiestas recobraron esplendor.⁶⁸ Roy Strong publicó en 1984 *Art and Power: Renaissance Festivals (1450-1650)* (Woodbridge, Boydell Press), un verdadero estudio sobre la historia de las fiestas, situándose como uno de los textos fundamentales para el tema.⁶⁹ Además de las fuentes clásicas y renacentistas, sobre las cuales se organizaron los programas festivos, analiza

⁶⁶ Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos:
<https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/buscador-basico/p/1>

⁶⁷ Jacquot, 1956.

⁶⁸ Marsden, 1956.

⁶⁹ Aquí en la edición en castellano: Strong, 1988.

con adecuado detenimiento las diversas entradas de Carlos V, estableciendo en el año 1529 el primer cambio hacia un sentido humanista de una entrada de un exponente de la casa de Habsburgo en Italia. Además, sugiere las exequias de Carlos V en Bruselas en 1558 como el modelo para fijar un estilo propio de exequias reales, tanto del túmulo y de su contenido visual, como de las publicaciones literarias al respecto, que para la cita flamenca estuvo a cargo de Plantin, quién realizó una edición con 34 grabados. Ahondando más en las aportaciones españolas, el interés primigenio, sobre todo si relacionado con la emblemática, se centró en las exequias. Algo en lo que se focalizó brevemente Julián Gállego en 1985 y que fue el tema de trabajo principal de María Adelaida Allo Manero, quien defendió una tesis doctoral sobre las exequias de la Casa de Austria entre Italia, España e Hispanoamérica; analizando 250 ceremonias, para las cuales propuso también un estudio iconográfico luego publicado en varios artículos sucesivos.⁷⁰ Dada la cantidad de fuentes estudiadas, el trabajo de esta investigadora se establece como referencia para el tema de las exequias, señalando que la primera vez que se utilizaron aparatos simbólicos fue en las organizadas en 1516 en Bruselas por Carlos V para su abuelo Fernando el Católico. Insiste, además, en que en España el uso del jeroglífico en este tipo de ocasiones no fue algo que entró en uso al unísono en varias ciudades, sino que empezó en 1568 para las exequias de Isabel de Valois y del príncipe Carlos, para luego volver en 1580 para Ana de Austria y, por fin, generalizarse como práctica en todo el territorio a partir de 1598, en ocasión de la muerte de Felipe II. Algo que además iría a confirmar los estadios de evolución de los aparatos efímeros establecidos por Marsden y que se traduciría: “a más dinero, más ornato; a más ornato, más símbolos”. Como subraya Allo Manero el término “jeroglífico” o “composición jeroglífica” en los relatos o descripciones de exequias y túmulos es algo que incluye todas composiciones simbólicas, sin diferenciar demasiado entre los diferentes géneros y presentándose en casi la totalidad de los casos con mote, cuerpo y letra para declarar el significado. El único ámbito en que esto no ocurre es el de las justas poéticas y sus certámenes, donde se distingue entre emblemas, jeroglíficos, empresas y otras formaciones; una cuestión muy importante para mi trabajo. Lo que parece ser indiscutible es la naturaleza de los símbolos. Estos se quedaron en lo alegórico durante los reinados de Carlos V y Felipe II, emprendiendo un camino resueltamente emblemático desde Felipe III hasta Carlos II.

⁷⁰ Allo Manero, 1993.

Uno de los proyectos de investigación y editoriales más importantes fue el de los *Triunfos barrocos*. Se trata de proyecto de la Universitat Jaume I, empezado en el año 2009, que, bajo la dirección de Víctor Mínguez, tenía el propósito de localizar, analizar y publicar todas las manifestaciones gráficas del arte festivo de los territorios de la Monarquía Española. Esto condujo a la publicación de cinco volúmenes de la máxima calidad editorial: *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)*, publicado en 2010; *La fiesta barroca. Los Virreinos americanos (1560-1808)*, en 2012; *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*, que vio la luz en 2014; *La fiesta barroca. La corte del Rey (1555-1808)*, publicado en 2016; *La fiesta barroca. Portugal hispánico y el imperio oceánico*, de 2018. El volumen que más interés tiene para nuestro objetivo es el cuarto, sobre la corte imperial, donde el tema emblemático se inserta en un capítulo sobre la cultura simbólica. Aquí se introduce el tema estableciendo una historia a partir de las divisas de los emperadores hasta la entrada de emblemas y empresas.⁷¹ Sigue el catálogo de todos los jeroglíficos, emblemas o catafalcos que encontraron reproducción en grabados, pudiendo averiguar el escaso número de ejemplos respecto a la cantidad de fiestas realizadas entre el 1555 y el 1808, marco temporal abarcado por esta investigación. Tanto Mínguez como Allo Manero son autores de una larga lista de artículos sobre las varias temáticas relacionadas con las fiestas y los aparatos efímeros organizados para ellas. De forma genérica, los distintos autores escribieron una gran cantidad de artículos sobre cada mínimo aspecto de las fiestas, a lo que añadieron una amplia bibliografía. Sin embargo, al centrarnos de forma más concreta en los ejemplos andaluces hay que citar a dos investigadoras que han conseguido desgranar las varias características de los mencionados eventos en esta zona de la Península. Reyes Escalera Pérez no se dedicó solamente al ámbito andaluz, sino llevó a cabo estudios más generales. No obstante, cabe decir que un gran número de sus copiosas publicaciones se centraron sobre las ciudades de Sevilla y Granada, aunque usando fuentes que en la mayoría de los casos van desde mediados del siglo XVII en adelante, así que, puesto el alto valor de estas contribuciones, aquí las dejo sólo en cita por no entrar totalmente en nuestro marco temporal.⁷² Pues, fue en la última década del siglo pasado cuando dejó las consideraciones más contundentes sobre el fenómeno de la emblemática española y andaluza, confirmando además lo escrito

⁷¹ Mínguez; Moya; Chiva; Tornel, 2016.

⁷² Escalera Pérez, 2011; 2013.

por Allo Manero y por Mínguez. En 1994⁷³ analizó todos los aspectos de las fiestas, especialmente altoandaluzas, incluidos los iconográficos y los terminológicos, intentando definir la formación de los jeroglíficos. Dos años después, en 1996,⁷⁴ volvió sobre el tema afirmando que lo habitualmente denominado “jeroglífico” en las descripciones de túmulos se compone por mote, cuerpo, epigrama y poesía castellana, pero, sobre todo, que este tipo de composición no suele ser de libre creación sino que recupera parcial o enteramente de otros libros emblemáticos sin citarlos. Según la autora esto se explica de tres formas: se trata de composiciones fácilmente reconocibles para los lectores; cada jeroglífico lleva influencias de dos o más emblemas o empresas; es copiada de otras descripciones.

Finalmente, para acabar con este largo recorrido bibliográfico, María José García Cuesta de Leonardo es otra investigadora que se ocupó de la cuestión con su tesis doctoral sobre las fiestas y arquitecturas efímeras granadinas, pero dirigiéndose sobre todo al siglo XVIII.⁷⁵ Volvió a tratar del tema en 2011⁷⁶ con un artículo en el cual describe las fiestas granadinas para algunos determinados eventos festivos del siglo XVI como el *Corpus Christi* y la Inmaculada, aportando algunas menciones de los jeroglíficos que se crearon para los eventos, aunque sin ahondar en la cuestión simbólica.

Objetivos y metodología

Este trabajo se compone de dos partes y tres anexos, y a través de cada una de estas secciones se intenta brindar respuesta a los dos objetivos principales. El primero se refiere al análisis de los modos de transmisión de la tradición jeroglífica de Italia a España en el siglo XVI. Después de haber establecido en el primer capítulo el marco teórico en el cual se definieron los géneros del jeroglífico, del emblema y de la empresa en Italia, pasaremos a examinar su propagación a España revisando las diferencias y los rasgos comunes entre los dos países. Eso se llevará a cabo a través de un doble camino: práctico/artístico y teórico. Así, en el segundo capítulo se analizará con detenimiento la llegada efectiva de la tradición jeroglífica al país ibérico estableciendo las primeras noticias acerca de la

⁷³ Escalera Pérez, 1994.

⁷⁴ Escalera Pérez, 1996.

⁷⁵ Cuesta García de Leonardo, 1990.

⁷⁶ Cuesta García de Leonardo, 2011.

recepción. En los otros apartados se tamiza la conversión artística de los dos textos de difusión principal de los jeroglíficos, los de Horapolo y Francesco Colonna, acercando el mayor número de ejemplos italianos a los numéricamente más escasos españoles, algo que se hará también en el tercer apartado dedicado a la maduración artística del género, donde los jeroglíficos se harán más complejos, lo que se traduce en sus formas de representación visual. Con la última sección de este capítulo nos centraremos en los ejemplos de emblemática en el arte andaluz, sobre todo sevillanos y granadinos en un marco cronológico que se extiende desde la segunda parte del siglo XVI a las primeras tres décadas del XVII. De hecho, se trata de casos en los cuales se notan las relaciones específicas entre el humanismo sevillano y el italiano, al igual que las temáticas iconográficas típicas de la España de aquel período en las cuales se insertan símbolos de procedencia jeroglífica, emblemática o de las empresas. A esto hay que añadir una obra de preciso marco religioso que establecerá una tipología monumental e iconográfica que tendrá grandes repercusiones a nivel nacional y europeo y con la cual se marcará el rumbo natural de este género artístico en España en el siglo XVII: la columna del triunfo de la Inmaculada.

Después de estas convergencias y divergencias prácticas, con el tercer capítulo nos trasladaremos al campo teórico analizando el tratamiento reservado a los jeroglíficos por los tratadistas de los géneros simbólicos italianos y españoles, averiguando las claras diferencias entre los dos países. Se subrayan también los testimonios sobre el tema de otros literatos, humanistas, poetas y enciclopedistas.

El cuarto capítulo sigue de alguna forma el tema del precedente, pero ampliando el marco al arte de la memoria, algo propedéutico para los capítulos venideros. De hecho, varios tratadistas sobre este tema incluyeron en sus teorizaciones noticias sobre los jeroglíficos, que aquí se presentan junto a la tradición de este arte de origen clásico que se compenetra de alguna forma con el uso de los jeroglíficos y sus conceptos.

Estos cuatro capítulos forman la primera parte, con la cual, en resumen:

- se analiza la transmisión de la tradición jeroglífica de Italia a España;
- se revisan las prácticas artísticas y las tesis teóricas propias de los dos países, marcando así las diferencias entre ellos;

- se ahonda en la práctica artística andaluza, a través de la cual se concretarán los típicos rasgos visuales de este ámbito cultural con algunas afinidades, hasta filosóficas, con Italia y su concepción de los jeroglíficos.

Con la segunda parte de este trabajo se propone enfocar de la mejor forma posible el desarrollo de la práctica jeroglífica española. Consciente del papel de la religión y de sus expresiones visuales y simbólicas no cabe duda de que esta jugó un papel de la mayor importancia en la evolución del arte jeroglífico y, más en general, de la emblemática. En el seno de los estamentos religiosos fueron los Jesuitas los que se valieron de estas formas simbólicas para difundir la doctrina, sus métodos de contemplación y la enseñanza en sus colegios. Por eso, antes de adentrarnos en el análisis detallado de la práctica emblemática de la orden ha sido necesario constatar en el quinto capítulo la evolución de la imagen y de su uso emblemático desde el nacimiento de la Compañía de Jesús hasta su inclusión en la *ratio studiorum*. En esta obra de institucionalización de la emblemática he utilizado para su análisis, al igual que en el tercer capítulo, las teorías sobre el símbolo y la emblemática (siempre con especial atención a los jeroglíficos) de escritores pertenecientes a la orden jesuita. Después haber averiguado la confluencia entre la emblemática y el uso de la imagen dentro de la Compañía de Jesús, con el sexto capítulo paso a investigar las formas emblemáticas realizadas para las justas poéticas granadinas y sevillanas con ocasión de la beatificación de Ignacio de Loyola en 1610. Se trata de una verdadera edición crítica de los símbolos realizados, analizando no sólo la conformación de las composiciones, a partir de sus títulos y de las partes de las cuales se componen (eventuales motes, imágenes, *subscriptio*, declaración), sino las fuentes usadas por los autores tanto para la creación de las partes literarias como de la imagen. El objetivo es averiguar cuales podían ser (y si existían) los patrones más habituales para esta práctica emblemática ya madura, o si, por el contrario, todavía había influjos de los jeroglíficos italianos u otros tratados de emblemas o empresas.

Se cierra la tesis con las conclusiones, donde trato de resumir, por cada capítulo, los conceptos principales y las dinámicas más significativas.

Además, se añaden tres importantes anexos. En el primero se presenta un estudio detallado y global de las fuentes utilizadas para las dos fiestas jesuíticas del sexto capítulo. En el segundo anexo amplió la cantidad de material analizado, alcanzando las 13

relaciones y descripciones de fiestas, siempre de índole religioso, que van desde los últimos años del siglo XVI a las primeras tres décadas del siglo XVII (excepto un solo caso, las exequias granadinas de Isabel de Borbón de 1645). De estas 13 ocasiones festivas y emblemáticas cinco son ejemplos jesuíticos y casi la mitad del total, seis, tuvieron lugar en Andalucía. He tenido cuidado en estos análisis ya que el tema de las relaciones y descripciones festivas es, digamos, muy resbaladizo. En la mayoría de ellas las composiciones simbólicas no encuentran reproducción visual grabada (la primera de este tipo en la España peninsular fue exactamente de ámbito jesuítico: la relación de las honras para las exequias madrileña de la emperatriz María de Austria, en 1603, con 36 grabados de los jeroglíficos), así que lo único que podemos hacer es confiar en las palabras de los autores. Sin embargo, era frecuente que estos últimos no tuviesen algún tipo de preparación al respecto y, sobre todo, para los símbolos que aparecían en los arcos triunfales o en otros aparatos efímeros y que no llevaban indicación escrita del género, lo que los llevaba a denominaciones genéricas que resultaban imprecisas y no reflejaban la verdad objetiva. Así que he esquivado todas aquellas menciones de “composición jeroglífica”, o las más generales de “símbolo” o “alegorías”, incluso si al leer la efectiva descripción se conformaban como puntuales emblemas, jeroglíficos o empresas. He buscado entonces dicciones claras y precisas: jeroglíficos, emblemas, empresas. Algo que, además, no se halla muchas veces en los textos libres, donde como mencionado era tarea propia del autor otorgar el género a las composiciones. En efecto, como subrayado por Allo Manero⁷⁷ y confirmado Escalera Pérez,⁷⁸ el “jeroglífico” incluye todo tipo de composición simbólica, sin diferenciarlas entre sí. Además, estos relatos festivos, más allá de los diferentes grados de conocimiento del tema por parte de los autores, tendían a copiarse entre ellos e incluso a exagerar algunos rasgos exactamente para ganar esta ideal competición literaria.

Todo esto abriría a demasiada incertidumbre en la realización de una investigación que nos devolviera la real composición de los tres géneros emblemáticos en este ámbito. Sin embargo, sí había un apartado de estas relaciones en que la licencia literaria del autor se restringía, las justas poéticas; donde en la mayoría de los casos nunca faltaba el certamen sobre los jeroglíficos, sobre emblemas o, en menor medida, empresas. En estos casos el

⁷⁷ Allo Manero, 1993.

⁷⁸ Escalera Pérez, 1996.

autor tenía que ceñirse al contenido de los carteles presentados para la justa o a los títulos de cada composición, o sea no podía inventar y asignar de forma errónea el título a las composiciones simbólicas. Otro punto a favor de la elección de basarme mayoritariamente en estas noticias reside en el hecho que siempre se trata de composiciones inéditas, por lo que los autores nos suelen presentar las fuentes utilizadas. Además, en estas mismas relaciones, he tenido en cuenta los ejemplos emblemáticos descritos por el autor durante el recorrido festivo solamente si están definidos de forma unívoca y sin formulas ambiguas. Con estos criterios he llegado a cotejar más de 550 entre jeroglíficos, emblemas y empresas de los que he analizado todos sus elementos para establecer como se configuraba realmente el jeroglífico en este marco temporal, espacial y cultural. Un análisis lo más científico posible, empírico, que me ha conducido a conclusiones en parte esperadas y en parte sorprendentes. Lo que es cierto es que los jeroglíficos españoles de principio del siglo XVII nada tenían que ver con la más antigua experiencia italiana. Al menos por lo que a la composición respecta.

Finalmente, recogiendo de las inspiraciones brindadas por algunas composiciones que trataban temas sociales contemporáneos y relacionados con segmentos minoritarios de la población, he realizado un tercer anexo sobre la representación emblemática concerniente la esclavitud y la servidumbre. Se trata de tema para el cual trabajé, en el ámbito del proyecto I+D “Esclavos y criados de nobles y reyes (siglos XVI-XVII)” de la Universidad de Granada, consiguiendo poner en marcha una base de datos capaz de recoger imágenes artísticas sobre esta temática. Algo que he utilizado también para redactar este ensayo con el cual se quiere demostrar el modo en que la emblemática podía interesarse y utilizar temáticas contemporáneas y sociales, sin quedarse solamente en lo mitológico o en el campo de la fábula. Claro está, siempre siguiendo los rasgos típicos de la producción de emblemas y jeroglíficos, algo que, sin embargo, si no nos deja grandes huellas sobre la sociedad del tiempo, produce una gran continuidad de estos temas en el tiempo, como en el caso del blanqueamiento del etíope.

En definitiva, con esta investigación se ha intentado establecer una línea de desarrollo de los jeroglíficos desde su redescubrimiento italiano hasta la más madura práctica y teoría española al principio de la época barroca, con especial consideración para la situación andaluza que, en realidad, si para el siglo XVI lleva en sí rasgos peculiares en el ámbito

nacional e imperial, por lo que se refiere a la práctica del siglo XVII se unifica con la producción del conjunto de territorio de la monarquía hispana.

PARTE I

1 DEL REDESCUBRIMIENTO DE LOS JEROGLÍFICOS A LA EMBLEMÁTICA

1.1 EL REDESCUBRIMIENTO DE LA CIENCIA JEROGLÍFICA: LOS *HIEROGLYPHICA* DE HORAPOLO

Realizar una investigación completa sobre la producción simbólica jeroglífica española a caballo entre los siglos XVI y XVII significa estudiar en primer lugar el nacimiento de esta tradición, su desarrollo y su pasaje entre los tiempos y el espacio hasta la práctica en tierra ibérica. Ahora bien, este estudio tiene que seguir una doble vertiente, teórica y práctica. El análisis de las huellas teóricas, o sea literarias sobre el tema es obligatoria para establecer un marco en el cual artistas plásticos, literatos, humanistas pudieran moverse para crear sus composiciones simbólicas. Así que un estudio previo sobre las fuentes teóricas es imprescindible para esbozar cual fue el desarrollo alrededor de las prácticas jeroglíficas y, más en general, emblemáticas, donde los géneros que más marcaron la moda simbólica entre aquellas décadas, o sea el jeroglífico, el emblemático y el de las empresas se solaparon entre sí, mezclándose y llevando a la realización de aquellos que podemos definir híbridos decididamente presentes en el mundo docto y cultivado español de la primera parte del siglo XVII. Sin embargo, el origen común entre las tres tipologías de representación se puede establecer en el género jeroglífico que, como sabemos perfectamente, encontró su nacimiento como forma de comunicación escrita y fonética en el Antiguo Egipto, pero generó sus frutos más complejos en época renacentista, a raíz del redescubrimiento italiano en la tercera década del siglo XV. De hecho, en los años centrales del siglo XVI, cuando emblemas y empresas empezaron a difundirse hasta llegar a ser una verdadera moda artístico-literaria, la ciencia jeroglífica, su estudio teórico y su práctica ya estaba en su ápice en los círculos literarios del país transalpino, donde evolucionó hasta producir efectos que se extendieron a otros campos visuales y conceptuales como emblemas y empresas.¹ Pues, podemos afirmar entonces que los jeroglíficos, su apariencia, su evolución práctica y visual y todo el aparato teórico

¹ Me limito aquí al estudio y a las influencias recíprocas entre estos tres géneros dado que como se verá en la segunda parte de este trabajo se trata de las tres dicciones más frecuentes en la práctica simbólica española. Sin embargo, otros géneros simbólicos y literarios se vieron afectados por la ciencia jeroglífica y su entendimiento renacentista: blasones, insignias, escudos, enigmas. Sobre el estudio de las imbricaciones entre enigmas y jeroglíficos véase el texto de Gómez Sacristán, 1989.

que se fue sumando en las décadas constituyen el campo común y el origen para los otros dos géneros.

Ahora bien, ocupándome aquí de los siglos XVI y XVII, para profundizar el asunto jeroglífico hace falta dar algunos pasos atrás en el tiempo, más precisamente alrededor de un siglo, para comprender el redescubrimiento de este lenguaje y el modo en que de un circunscrito ámbito florentino provocó un interés de siempre más alcance que se extendió hasta los círculos venecianos, boloñeses e imperiales, para ampliarse mucho más allá de los ficticios confines nacionales transalpinos.

En 1422 el fraile y mercante Cristoforo de' Buondelmonti, después de haberlo comprado aproximadamente tres años antes en la isla griega de Andros, llevó a Florencia el manuscrito del siglo XIV que incluía entre los otros textos los *Hieroglyphica* de Horapolo.² Con este arribo se empezaron las obras de estudio y traducción en ambiente florentino y si hoy sabemos tratarse de un texto compuesto verosímilmente en el siglo V d.C. y en ambiente alejandrino, al contrario, en los siglos renacentistas se creyó ser escrito ancestral, el único que se configura a nivel de una gramática jeroglífica capaz de explicar el significado de los ideogramas, o símbolos, visibles en tierras occidentales gracias a los vestigios arqueológicos (primero entre los cuales los obeliscos) y que se quedaron ocultos bajo misteriosos velos. Con el descubrimiento del texto de Horapolo el interés para los jeroglíficos y para las antiguas civilizaciones orientales atrajo viajeros investigadores que de vuelta a la península de sus tours orientales diseminaron testimonios sobre aquellas culturas y sus manifestaciones, entre las cuales estos impenetrables símbolos.³ Los doctos

² El manuscrito, todavía existente y conservado en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia (Plut. 69, 27) incluye también la “Vida de Apolonio de Tiana” de Filóstrato de Atenas y los “Elementos de física” de Proclo. Sobre el redescubrimiento de los jeroglíficos en época renacentista véase: Giehlow, 2015 (1ª ed. 1915); Volkmann, 1923; Volkmann, 2018; Dieckmann, 1957; Allen, 1970; Wittkower, 2006 (1ª ed. 1977); Castelli, 1979; Iversen, 1993; Alciato, 2009: XLII-LXIV. Sobre Buondelmonti y los códices que compró en sus viajes véase Sabbadini, 1905:49; Weiss, 1964.

³ Es suficiente recordar la figura de Ciriaco de' Pizzicolti, llamado Ciriaco de Ancona (1391-1450 c.), denominado también el padre de la arqueología. Durante sus viajes que lo llevaron hasta Egipto, además de las tierras griegas y la Tierra Santa, redactó una especie de diario (denominado *Commentaria*) que alcanzó la longitud de seis libros. Este testimonio se perdió probablemente en 1514 a raíz de un incendio en la Biblioteca de los duques Sforza en Pésaro, donde llegó después de la muerte del autor. Ciriaco en estos *cahiers* apuntó y bosquejó lo que más golpeó su imaginación y esta obra se puede definir como una de las primeras pruebas visuales, matizada por ojos occidentales, del arte griego y oriental después de los testimonios literarios antiguos. Carlo Marsuppini, humanista y chanciller de la República florentina, escribió sobre él que fue quién hizo descubrir la maravilla de las pirámides donde se lee una escritura desconocida, derivada de extrañas criaturas; cfr. Volkmann, 2018:19-20. Clara referencia a los jeroglíficos. Sobre Ciriaco de Ancona véase Voigt, 1888; Van Essen, 1956; Cyriac of Ancona, 2003; Cyriac of Ancona, 2015; Giehlow, 2015:44-45. Algunas décadas más tarde apareció otro gran viajero humanista, el frayle

de la época recibieron la escritura jeroglífica entendiéndola como lenguaje misterioso, enigmático y, dado su antiguo uso, capaz de vehicular un contenido anagórico que según cuanto referido por varios escritores de la edad clásica pretendía velar las realidades divinas a través de simulacros realistas pero inconcebibles para la mayoría de las personas.⁴

El texto de Horapolo se compone de dos libros donde se catalogan un total de 189 símbolos jeroglíficos para cada uno de los cuales se explica la alegoría o lo que yace detrás de su figuración.⁵ Cada símbolo se explica de una forma muy parecida a cuanto

Urbano Bolzanio, del que hablaremos en el apartado dedicado a los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano Bolzanio.

⁴ La escritura jeroglífica era propia de los antiguos egipcios, para los cuales constituía el método de escritura más sagrado entre los tres típicos de aquella población, es decir, más allá del jeroglífico, la escritura demótica y la hierática. El comienzo del olvido de esta forma de comunicación se puede relacionar a las persecuciones cristianas que llevaron a la caída del último lugar en el cual se seguía usando, la isla de File, que sucumbió a las fuerzas de Justiniano poco después de mediados del siglo VI d.C. De aquel momento se considera que el lenguaje jeroglífico cayó en desuso y por eso en el olvido. Las noticias sobre la lengua jeroglífica se transmitieron gracias a la literatura. Por ejemplo, la información de que los egipcios escribían con estos símbolos de derecha a izquierda es de Heródoto (*Hist.*, II, 36), mientras de Diodoro aprendemos que los egipcios no formaban la palabra que expresar por medio una unión de silabas, sino mediante el significado de los objetos representados y su uso metafórico (*Bibl. Hist.*, III, 4). Según Tácito (*Ann.*, IX, 14) los egipcios figuraban simbólicamente los pensamientos de la mente a través de las figuras de animales, como atestiguado por los grabados en la piedra (clara alusión a los templos, obeliscos y otros monumentos). Jámblico, quien dedicó un entero tratado a los misterios de los egipcios, en su “Vida de Pitágoras” explica que el natural de Samos enseñó a sus discípulos según el método con el cual los egipcios enseñaron a él (*De vit. Pyt.*, V, 20). No faltaron las aportaciones de los Padres de la Iglesia, con Clemente de Alejandría que nos explica que todos los que se ocuparon de cosas divinas en todos casos ocultaron la explicación de los principios de la realidad, tramando la verdad a través de representaciones simbólicas, alegorías y metáforas (*Strom.*, V, 4). Se trata solamente de pocos ejemplos de un asunto que necesitaría una dedicación mucho más amplia dado que el conocimiento humanístico de los jeroglíficos antes de la llegada del texto de Horapolo se basaba prácticamente sólo sobre estas fuentes que, de hecho, iban a ser confirmadas por el los *Hieroglyphica* y a los cuales se añadían pocos textos de la Antigüedad Tardía o medievales como los de Marciano Capella, Macrobio, Apuleyo, Isidoro de Sevilla o el léxico Suda. Para un cuadro completo con todos los pasajes originales de cada texto antiguo sobre los jeroglíficos véase la fundamental aportación de Hopfner, 1922.

⁵ El primer libro se compone de 70 jeroglífico y el segundo de 119. Según las escuetas líneas de introducción al segundo libro podemos deducir que la composición originaria del texto (que no nos ha llegado) fue en lengua egipcia y obra directa de Horapolo, mientras la versión griega del códice manuscrito encontrado por Buondelmonti es una traducción de mano de Filippo. Francesco Sbordone, quizá el investigador que mejor investigó este texto nos da cuenta de que la totalidad del primer libro fue escrito en egipcio mientras solo una pequeña parte del segundo tenía que ser en este idioma. Eso se debe a la correspondencia con la real escritura jeroglífica, algo que falta en la mayoría de los símbolos del segundo libro. Esto lleva a hipotetizar una total o casi total autoría de la segunda parte de los *Hieroglyphica* a Filippo (cfr. Introducción en Hori Apollini, 2002: XXXIXLII). Sobre el texto de Horapolo, su composición y tradición véase las diferentes ediciones críticas contemporáneas, a partir de *Horapollinis Niloï*, 1835. En esta edición a cargo de Conrad Leemans se entiende y se intenta analizar toda la obra buscando las huellas originarias de los jeroglíficos egipcios y diferenciándolas de aquellas que se refieren a la tradición zoológica y gnóstica helenística. La edición a cargo de Francesco Sbordone, que se valió del texto traído a Florencia por Buondelmonti en 1422, como dicho es la más completa y filológica por lo que a la búsqueda de las fuentes de Horapolo se refiere y por la proximidad entre su contenido y la genuina escritura jeroglífica egipcia; en Hori Apollinis, 2002

aparece en el Fisiólogo, texto de la Antigüedad Tardía que hace referencia al mundo alejandrino, algo que sugiere un origen similar para los *Hieroglyphica*. De todas formas, después de la arribada del códice a Florencia se levantó el interés para él. Empero el mal estado de conservación y la todavía escasa difusión del conocimiento del griego entre los humanistas hicieron que el halo de misterio alrededor de la obra se amplió de forma directamente proporcional a las dificultades de consultación.⁶ De hecho, la primera traducción al latín por mano de Lorenzo Valla se remonta solamente a mediados del siglo XV,⁷ mientras la primera publicación impresa, todavía en griego, se debe a Aldo Manucio en 1505.⁸ Exactamente una década después vio luz en Augsburgo la edición impresa de la traducción en latín, obra de Bernardino Trebazio, seguida dos años después de otra traducción latina realizada por Filippo Fasanini, profesor de Andrea Alciato en la Universidad de Bolonia.⁹ Las primeras versiones en lengua vulgar se atestatan a mediados del siglo XVI, a empezar de la anónima francesa de 1543,¹⁰ la primera y única italiana moderna, obra de Pietro Vassolli y publicada en Venecia en 1547¹¹ y la alemana de

(1ª ed. 1940). Otras ediciones más recientes, todas con buenas partes introductorias y aparatos críticos para cada símbolo son Horapolo l'Egiziano, 2002; Orapolo, 2009; Horapolo, 2011. Sin embargo, esta última, la única en lengua castellana, por cuanto lleve preciosas referencias al mundo literario español para cada símbolo, no presenta el contenido del texto en el orden original sino agrupa los jeroglíficos por temas, así que falta del más básico carácter filológico.

⁶ Dos copias del texto tenían que estar en las pertenencias de Francesco Filelfo y del cardenal Bessarion quién, procedente de Florencia para el Concilio de 1439, llegó a Venecia, donde donó a la *Serenissima* su biblioteca; cfr. Giehlow, 2015:43-44.

⁷ Todavía inédita, se conserva en la Biblioteca Vaticana (Ms. Vat. Lat. 3898); cfr. Orapolo, 2009:52.

⁸ Basado en el códice Marciano greco 391 claramente conservado en Venecia, entra en una edición compuesta por varias obras, entre las cuales las fábulas y la vida de Esopo y los tratados de proverbios y mitológicos de Cornuto y Paléfato.

⁹ Cfr. Giehlow, 2015:236 ss. Otra traducción latina que tenía que adelantarse a las dos mencionadas fue empezada en 1512 por Willibald Pirckheimer, humanista de confianza del emperador Maximiliano I quien se la encomendó. Esta traducción fue encontrada por Karl Giehlow en la Hofbibliothek de Viena, quien la publicó junto a las ilustraciones de la mano de Albrecht Dürer De todas formas, la traducción latina que entre las tres citadas conoció más éxito fue la de Bernardino Trebazio de 1515; en efecto vio varias reimpressiones (Basilea, 1518; París, 1530; Basilea, 1534; Lyon, 1542).

¹⁰ *Orus Apollo de Aegypte de la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens, c'est a dire des figures par les quelles ilz escripveoient leurs mysteres secretz et les choses saintes et divines: Nouvellement traduit de grec en françoys et imprimé avec les figures à chascun chapitre*, París, Jacques Kerver. Esta edición, que como se deduce del largo título se completa con 197 grabados que acompañan los jeroglíficos de Horapolo y a los cuales se añaden 10 de se inspiran de la *Hypnerotomachia Poliphili*, obra de fundamental importancia para el desarrollo de la ciencia jeroglífica renacentista y que veremos *infra*. Sin embargo, siguiendo las palabras de Geoffroy Tory en su gramática titulada *Champfleury* (París, 1529), sabemos de otra edición francesa anterior a la Kerver, quizá obra del mismo Tory pero que no ha llegado a nuestros días o todavía perdida; cfr. Orapolo, 2009:54.

¹¹ *Oro Apolline Niliaco delli Segni hieroglyphici, cioè della significatione di sculture sacre appresso gli Egittii*, Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari.

Johannes Herold en 1554.¹² Por lo que respecta a una edición a cargo de un humanista español, esta se remonta al año 1556 gracias al trabajo de Lorenzo Palmireno, pero no se trata de una traducción sino de la edición del texto griego, uno de los primeros editados en España.¹³

El interés de los ambientes renacentistas hacia la obra de Horapolo, ya atestiguada por esta serie de ediciones y traducciones que vieron luz pese a las dificultades de leer el texto griego, se debe a que proporcionaba respuesta a la curiosidad anticuaria y arqueológica de muchos sabios sobre el desciframiento de los signos que aparecían en los obeliscos que constelaban el paisaje romano.¹⁴ Pero no sólo se satisface este interés, sino lo hace de una forma totalmente acorde a la creencia renacentista sobre estos ideogramas que se asumían y se intentaban interpretar con un significado por cada símbolo. El descubrimiento de Horapolo iba a confirmar este convencimiento. De hecho, otorga el significado (o múltiples significados) propio de cada jeroglífico, algo atestiguado también por las varias fuentes literarias clásica que tratan del tema y muy bien conocidas por los humanistas de la península y, más en general, europeos. Horapolo expone de la siguiente manera los jeroglíficos que los egipcios usan para significar la eternidad:

Escriben un sol y una luna porque son elementos eternos. Si quieren escribir eternidad de otra forma, pintan una serpiente con la cola escondida debajo del resto del cuerpo, que los egipcios llaman «ureo» y en griego es «basilisco», con el cual precisamente, haciéndolo de oro, ciñen a los dioses. Los egipcios dicen que la eternidad se revela a través de este animal, porque, aunque hay tres clases de serpientes, las otras son mortales, pero sólo ésta es inmortal, porque destruye a todos los demás animales incluso soplando encima de ellos sin morder. Como parece ser señora de vida y muerte, por eso mismo la ponen sobre la cabeza de los dioses.¹⁵

¹² *Hori eins dreytausent jare, in Aegypten Kunigs und Priester gebildte waarzeichen durch wolliche vorerfundnen buchstaben alle heymlichyt der geystlichen und weltglerten zuverston geben auch anzeigt worden*, Basileae, Heinrich Petri.

¹³ *ΟΡΟΥ ΑΠΟΛΛΩΝΟΣ ΝΕΙΛΩΟΥ ἱερογλυφικά*, Valentiae, Antonius Sanahuja, 1556, cfr. López López; Reguera Feo, 2002:142.

¹⁴ Sobre los obeliscos romanos véase Dannenfeldt, 1959; D'Onofrio, 1965; Iversen, 1968; Mercati, 1981; Cipriani, 1993.

¹⁵ Horapolo, *Hieroglyphica*, I, 1 (trad. en Horapolo, 2011:43).

En esta entrada de la “gramática” jeroglífica se confirmaban muchas noticias procedentes de la literatura antigua como, por ejemplo, Eliano, según el cual en el antiguo Egipto los reyes llevaban bordado en sus coronas la imagen del basilisco para significar el invencible poder real, o se consideraba este reptil como animal sagrado y que por eso se usaba como diadema para coronar la cabeza de las estatuas, como la de Isis, para remitir a la inmortalidad.¹⁶ De hecho, el basilisco se consideraba animal legendario capaz de matar a quienes se acercan a él o con la mirada o con su aliento, como recordado otra vez por Eliano y por Plinio.¹⁷ Ahora bien, como afirmado por Francesco Sbordone, si buscamos correlaciones entre el uso de los signos del sol y la luna y de la serpiente con la cola debajo del cuerpo y los verdaderos caracteres jeroglíficos para significar la eternidad no encontraremos respaldo alguno, así que se trata de una mera invención de fantasía de Horapolo. Al contrario, como visto y como pasará para muchos de los signos del tratado, el caudal literario en el cual se inserta es aquello de la pseudo-ciencia naturalista alejandrina que tuvo su eclosión en la Antigüedad Tardía. De esta forma se confirmaba la supuesta lectura que podían tener los humanistas de los siglos XV y XVI, es decir la que quería los jeroglíficos como lenguaje figural, totalmente simbólico y que no contemplaba el elemento dialógico.¹⁸ Esta fascinación para el remoto y oculto Egipto del pasado se iba a solapar a la gran cantidad de nuevos textos que llegaban a Florencia y en las demás cortes italianas en el siglo XV debido a la obra de investigación y rastreo llevada a cabo por varios humanistas entre los territorios europeos y, sobre todo, en Constantinopla y Grecia. Eso para descubrir nuevos códices antiguos que gracias a las

¹⁶ Eliano, *Hist. An.*, VI, 38; x, 31.

¹⁷ Eliano, *Hist. An.*, II, 5; Plinio, *NH*, VII, 78.

¹⁸ Hori Apollinis, 2002:1-3. Los humanistas no conocían ni podían llegar a entender el carácter fonético de los jeroglíficos que hoy conocemos gracias a la obra de investigación sobre la estela de Rosetta de Jean François Champollion en las primeras décadas del siglo XIX. Además, no se dieron cuenta de que este léxico que se creía originario de Egipto en realidad se debía al caldo de cultivo alejandrino. Entre los pocos testimonios que ponían en duda la veracidad del tratado de Horapolo como gramática egipcia hay lo de Celio Calcagnini (1479-1541), humanista de la corte de los Este en Ferrara y que tuvo entre sus alumnos también a Pierio Valeriano Bolzanio, quien le dedicó el libro VI de los *Hieroglyphica*. Calcagnini escribió detenidamente sobre el texto de Horapolo en una carta dirigida a su nieto Tommaso, al que como veremos en el capítulo 3 resume el contenido y se deja a una consideración: *Haec ad Horo mutuati, si modo Hori libellus est qui circumfertur, neutiquam tanto dignus nomine* [Esto es lo que he sacado de Horo, si se puede considerar de Horo el libelo que circula y que, en realidad, no es digno de tanto renombre]; en Savarese; Gareffi, 1980:60-68.

curas monásticas se velaron en su doble sentido, es decir se resguardaron de los peligros y al mismo tiempo entre los estantes se ocultaron a los ojos de los demás.¹⁹

Estas dos tendencias, es decir la supuesta lectura simbólica de los jeroglíficos y el aporte de nuevos textos de la antigüedad griega encontraron una natural confluencia en Florencia y en la obra de traducción, interpretación y sistematización de los textos platónicos, neoplatónicos y herméticos llevada a cabo por Marsilio Ficino en la segunda parte del siglo XV. Como veremos en el apartado dedicado a Pierio Valeriano, en el 1462 el señor de Florencia Cosme de Médici concedió la disponibilidad de la Villa de Careggi, en las afueras de la ciudad, a Marsilio Ficino, como este último escribe en los agradecimientos al final del himno órfico titulado “al Cosmo”, dedicado con agudo juego de palabras exactamente al exponente más en vista de la familia Médici con fecha de 4 de septiembre.²⁰ La tarea inicial de Ficino era la de fomentar los estudios sobre los clásicos griegos y, sobre todo, alrededor de los “nuevos” textos platónicos que se encargó de traducir y a los cuales ya se dedicaba desde al menos una decena de años para ahora legitimar un verdadero renacimiento platónico.²¹ Sin embargo, la sistematización del vasto corpus platónico, ya casi completado a falta solamente de la recolección final de todas las traducciones, se interrumpió a raíz de la llegada a Florencia del códice del *Corpus Hermeticum*, a cuya traducción, según las palabras de Ficino, Cosme de Médici dio la prioridad, probablemente porque quiso leer este mítico volumen antes de su muerte ocurrida en 1464.²² Esta versión se terminó en abril de 1463,²³ completando de esta forma la serie de los *prisci theologi*, algo que Ficino había empezado unos años antes siguiendo

¹⁹ Me refiero a humanistas viajeros como el mencionado Cristoforo de' Buondelmonti y otros que hicieron un trabajo mucho más extenso como Guarino Veronés, que se marchó a oriente de 1403 a 1408, Giovanni Aurispa, que pasó 8 años de viaje entre 1405 y 1413, Francesco Filelfo, Niccoló Niccoli y otros insignes humanistas que se vieron encargados por las diferentes cortes transalpinas para redescubrir códices griegos que pudieran revivificar los estudios antiguos; cfr. Sabbadini, 1905:43-69.

²⁰ Ficino agradece Cosme por dejarle la disponibilidad de la *Academiam [...] in agro Charegio* para su meditación y también de los volúmenes platónicos (*Platonica volumina*) sobre los cuales tenía que trabajar; cfr. Kristeller, 1999:vol. I, CXLII; vol. II, 87 ss.

²¹ Tenemos noticias de traducciones de Ficino de varios textos platónicos ya en 1452, pero muy probablemente se trata de traducciones de escasa calidad y exactitud dado su bajo conocimiento del griego; cfr. Vasoli, 1997.

²² La noticia de la prioridad dada por Cosme a esta traducción sobre las de Platón nos la brinda el mismo Ficino en al *Proemium* de sus *Commentaria in Plotinum*. El códice manuscrito con 14 tratados del *Corpus Hermeticum* los trajo a Florencia el fraile Leonardo de Pistoia; en *Marsilii Ficini*, 1576:1836: *ad haec tempora restitit apud Graecos, at nuper ex Macedonia in italiam advectus diligentia Leonardi Pistoriensis docti probisque monachi ad nos pervenit*; cfr. Scarpi, 2014:647.

²³ Fue publicada en Treviso solamente en 1571 por Geraert van der Leye, sin que Ficino lo supiera. Ficino dio a su traducción el título de *Pimander*, que en realidad define solamente el primer tratado del *Corpus*, y claramente dedicó su obra a Cosme de Médici; cfr. Yates, 2010b:17.

un orden cronológico que se sobreponía a las ideas de Agustín, Lactancio y Clemente de Alejandría, Padres de la Iglesia según los cuales los escritos de Platón eran directa emanación de una más antigua tradición. De hecho, Ficino cumplió su trabajo de traducción siguiendo una especie de orden cronológico partiendo de los *Oracula Chaldaica* atribuidos a Zoroastro para luego realizar los Himnos órficos, el *corpus* de Homero, la *Theogonia* de Hesíodo, las Argonauticas pseudo-órficas y los escritos pseudo-pitagóricos.²⁴ Estos textos anticipaban aquellos platónicos y, por su parte, el *Corpus Hermeticum*, que se creía obra de Hermes Trismegisto, sacerdote egipcio contemporáneo a Moisés,²⁵ constituía el eslabón inicial de esta cadena aurea que reflejaba la misma doctrina infundida por la divinidad primigenia encubierta con metáforas simbólicas y alegorías y que se quedó por interpretar en los entresijos de las líneas que componían estos textos.²⁶ Ficino completó esta *prisca teología* con la traducción de otros autores referibles a la filosofía neoplatónica, que iban entonces a confirmar las ideas de Platón con algunos matices, como en el caso del *De Aegyptorum Assyriorumque theologia* de Jámblico y las Enéadas de Plotino, que terminó solamente el 7 de mayo de 1492, cuando Cosme ya había muerto de alrededor tres décadas y su sucesor Lorenzo desde un mes.²⁷ El humanista italiano intentó hallar una congruencia entre los mensajes de estos textos y la doctrina cristiana, algo ya sugerido por defensores de esta última como Lactancio y

²⁴ Cfr. Ficino, 1990: XXV; Marsilio Ficino, 1984:25 ss.

²⁵ En el *Argumentum* a su traducción del *Pimander* Ficino presenta con estas palabras la figura del autor, Hermes Trismegisto: Eo tempore, quo moyses natus est, floruit Atlas Astrologus Promethei physici frater, ac Maternus avus maioris Mercurii, cuius nepos fuit Mercurius Trismegistus. Hoc autem de illo scribit Augustinus, quanquam Cicero, atque Lactantius Mercurius quinque per ordinem fuisse volunt, quintumque; fuisse illum, qui ab Aegyptiis Theut, a Graecis autem Trismegistus appellatus est hunc afferunt occidisse Argum, Aegyptiis praefuisse, eisque; leges, ac literas tradidisse Literarum vero caracteres in animalium, arborumque; figuris instituisse, en *Marsilii Ficini*, 1576:1836.

²⁶ El mismo Ficino brinda varias listas de esta genealogía teológica. En el *Argumentum* al *Pimander* se ordena de la siguiente forma: Hermes Trismegisto, Orfeo, Aglaofemo, Pitágoras, Filolao, Platón. En la *Theologia platonica* esta generación ideológica cambia: Zoroastro, Hermes Trismegisto, Orfeo, Aglaofemo, Pitágoras, Platón; se sobrepone entonces a las ideas de Jorge Gemisto Pletón para el cual Zoroastro era el punto temporalmente más remoto y el punto de partida de esta sabiduría. En fin, en el prólogo a la edición de Plotino, que como veremos ocupó Ficino hasta casi el final de su vida, explica que Zoroastro y Hermes compartían la palma de primero, con este último que prosperó entre los egipcios y Zoroastro entre los persianos; cfr. Yates, 2010b:18; n. 40. Según las mismas palabras de Marsilio Ficino en el *Argumentum* a su versión del *Pimander* el adjetivo *trismegisto* se refiere a que Hermes se considera el máximo sacerdote, filósofo y rey: *Trismegistum vero ter maximum nuncuparunt, quoniam et philosophus maximus, et sacerdotes maximus, et rex maximus exitit*; en *Marsilii Ficinii*, 1576:1836.

²⁷ Sobre Ficino y su trabajo "platónico" véase Marsilio Ficino, 1984; Marsilio Ficino, 1986; Kristeller, 2005; Gentile, 1990; Hankis, 1990; Vuilleumiers Laurens, 2000:41-52.

Agustín.²⁸ La *Theologia christiana* fue el tratado con el cual condensó estas creencias y las sintetizó hasta concordarlas a la religión cristiana, pero lo que aquí más nos importa es la rehabilitación del antiguo mundo egipcio y de su sabiduría a los ojos de los contemporáneos. En el prólogo al *Pimander* Ficino afirma que Hermes no sólo se expresa como un filósofo, sino prevé el porvenir al igual que los profetas, vaticinando el fin de la antigua religión y el advenimiento de Cristo y de la nueva fe.²⁹ Pues, un sacerdote egipcio, contemporáneo a Moisés, el primero que según la palabra bíblica recibió las leyes directamente de Dios, predijo la nueva religión y escribió este mensaje en caracteres egipcios, algo que pasó luego de forma exitosa a las tradiciones filosóficas y literarias griegas hasta llegar al cristianismo.³⁰

Claramente este descubrimiento y reconocimiento filológico de la remota sapiencia del pueblo del Nilo, al cual Dios mismo se la concedió, se corresponde perfectamente con el redescubrimiento de la gramática jeroglífica de Horapolo que iba a confirmar pasajes como aquello celeberrimo de las *Enéadas* de Plotino (V, 8) donde se explica el modo de comunicar y de comprender los jeroglíficos egipcios, comentado también por Ficino que de esta forma testimonia su conocimiento de la materia,³¹ o de Jámblico que, exactamente en su tratado sobre los misterios de los egipcios, expresa una clara sobreposición de intenciones entre el mundo egipcio y el neoplatonismo que encuentra uno de sus fundamentos en el concepto de imagen y símbolo:

antes quiero explicarte las características de la teología de los egipcios. Éstos, en efecto, imitando la naturaleza universal y la creación divina, producen por medio de símbolos algunas imágenes de las intelecciones místicas, ocultas e invisibles, *del mismo modo también que la naturaleza ha modelado en cierto modo por medio de símbolos los*

²⁸ Ejemplo plástico del reconocimiento de Hermes Trismegisto por parte de Lactancio se puede ver en el Duomo de Siena, en Italia, cuyo suelo se compone de taraceas de mármol cuyo programa iconográfico remite al corpus del padre de la Iglesia. Entrando al templo por el portal mayor la primera composición que encontramos es la figura de Hermes Trismegisto, algo que si no fuera por las palabras de Lactancio sería muy extraño y casi inaceptable para que se representara en una iglesia cristiana. Sobre el tema véase Caciorgna; Guerrini, 2004.

²⁹ *Lactantius autem illum inter Sibyllas, ac Prophetas connumerare non dubitat*, en Marsilii Ficini, 1576:1836.

³⁰ *Est autem (ut ad scripta Mercurii descendamus) huius libri titulus, Pimander, quoniam ex quatuor personis, quae in dialogo disputant, primae Pimandro partes attribuntur, edidit vero librum Aegyptiis literis, idemque (Graecae lingua peritus) Graecis inde transferendo communicavit Aegyptiorum mysteria*, en Marsilii Ficini, 1576:1836.

³¹ Lo veremos con más detenimiento en el apartado sobre los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano.

*principios invisibles bajo formas visibles y que la creación divina ha esbozado la verdad de las ideas a través de imágenes visibles [...] Escucha, pues, también tú, según la inteligencia de los egipcios, la interpretación intelectual de los símbolos, abandonando la imagen que de estos símbolos procede de la imaginación y del oído, elevándote a la verdad intelectual.*³²

De forma muy parecida a Plotino,³³ quien como veremos expresa abiertamente su idea del lenguaje jeroglífico como escritura que usa la imagen de los símbolos para concretar sintéticamente las ideas divinas que los sabios egipcios (primero de los cuales en la visión de la *prisca theologia* fue Hermes Trismegisto) recibieron de forma primigenia, Jámblico, después de referirse con la primera parte de este pasaje a la representación de los dioses, hace directa alusión a los símbolos naturales y a su interpretación que este mismo pueblo hizo por medio de los jeroglíficos. En efecto, según el neoplatonismo la creación tuvo lugar en el mundo de las ideas, el más elevado, y por obra del Único Dios, cuyo pensamiento degradó hacia el nivel más material, aquello sensorial que podemos ver en nuestro mundo. Aquí las ideas divinas se resumieron en los elementos animales y vegetales que según la visión neoplatónica se asumen como símbolos que encierran todas las cualidades de la creación divina en un “soporte” visible, es decir una imagen. Por eso hay que interpretar intelectualmente estos símbolos e imágenes según la sabiduría de los egipcios, de esta forma acercándose a las originarias ideas divinas. Esta sería exactamente la clave de lectura proporcionada por Horapolo, es decir comprender el puro valor simbólico detrás de cada signo jeroglífico, algo que otorgó al descubrimiento de este texto la máxima relevancia en los ambientes de las cortes italianas que, entre el final del siglo XV y el siglo XVI, estaban actualizadas sobre los nuevos aportes florentinos y sobre los textos clásico que llegaban al territorio italiano, inclusive sobre cuanto afirmado en las *Enéadas* de Plotino sobre los jeroglífico y que sigue exactamente este rumbo.³⁴

³² Jámblico, *De mysteriis*, VII, 1-2; trad. esp. en Jámblico, 1997:195. El énfasis es mío.

³³ *Enéadas*, V, 8, 5-6.

³⁴ Cabe decir que el tratado sobre los egipcios de Jámblico, pese a entrar de pleno en el contexto del neoplatonismo tardío se dirige a explicar la teúrgia. En efecto fue el primero en otorgar gracias su tratado posición primaria a las sentencias de los Oráculos Caldeos. La meta de la teúrgia es alcanzar el contacto con la divinidad mediante obra que llevan en sí valor divino, es decir un reflejo de la divinidad de la cual brotan y se generan. El hombre, por ejemplo, como veremos más detenidamente más adelante, es una de estas creaciones, al igual que la naturaleza y las obras hechas por el mismo ser humano. A través de rituales que podemos definir mágicos se podría generar una contemplación más rápida y alcanzar los conceptos

Claramente, esta interpretación fue casi natural dado que el *Pimander* (o Poimandres), el primer tratado del *Corpus Hermeticum*, al creerse texto ancestral mucho más antiguo del mismo Platón, iba a anticipar las ideas del Fedón según las cuales el cuerpo y sus sentidos son una limitación para las facultades del pensamiento y del espíritu, donde reside el reflejo más directo de la divinidad, algo que según diferentes grados se reverbera en toda la realidad. El siguiente es el íncipit del texto que se atribuyó a Hermes Trismegisto:

Un día que había comenzado a *meditar sobre los seres*, y que *mi pensamiento volaba en las alturas mientras mis sentidos corporales estaban atados como les ocurre a aquellos a los que vence un pesado sueño* traído por exceso de alimento o por una gran fatiga del cuerpo, me pareció que ante mí se aparecía un ser inmenso, más allá de cualquier medida definible que, llamándome por mi nombre, me dijo: - ¿Qué es lo que quieres oír y ver, y aprender y conocer por el entendimiento? - ¿Quién eres?, le pregunté. - Yo soy Poimandres, respondió, el Nous de la Soberanía Absoluta. Sé lo que quieres y estoy contigo dondequiera. Y yo dije: - *Quiero ser instruido sobre los seres, comprender su naturaleza, conocer a Dios*. ¡Cómo deseo saber!, dije. A su vez, me respondió: - Guarda bien en tu mente todo lo que quieres aprender y yo te enseñaré. Con estas palabras transformó su apariencia y todo se desveló instantáneamente ante mí, y contemplé una visión sin límites, todo vuelto luz, serena y alegre, y habiéndola visto, me quedé enamorado de ella”.³⁵

Se reconocen aquí algunos temas comunes a la tradición platónica y neoplatónica que entonces se vieron justificadas por las palabras de Trismegisto. La idea de la meditación y contemplación para llegar al despegue del alma y su separarse, elevándose, del cuerpo sensible que la atrapa cautiva, como si de una prisión se tratara, es uno de los tópicos que más define la doctrina de Platón.³⁶ El hecho que esto ocurra, como se dice expresamente, durante el sueño del cuerpo (es decir, con la aniquilación temporal de sus sentidos) es otro tema que confirmaría una tradición relacionable a la inmortalidad del alma cristiana,

divinos que conectan estas dos realidades, las más bajas a las más elevadas. Sobre Jámblico, la teúrgia y el texto de los misterios de los egipcios véase Jamblique, 1966; Jámblico, 1997; Giamblico, 2009; Hermoso Félix, 2011; Giamblico, 2013; Dodds, 2019.

³⁵ *Corpus Hermeticum*, I (Pimander), 1-4, en *Corpus Hermeticum*, 2006:76-77.

³⁶ La bibliografía es extensa. Índico aquí el texto que mejor delinea la historia de esta tradición apoyándose a las fuentes occidentales y orientales: Courcelle, 2001.

algo que en realidad vio su comienzo en Cicerón y su *Somnium Scipionis*, para el cual Macrobio, tres siglos después, escribió el *Commentarii in Somnium Scipionis*.³⁷ Sin embargo, se trata una vez más de herencia filosófica de Platón que en la *Respublica* explica que solamente apaciguando los instintos irascibles y las pasiones del alma se puede dejar al sueño su parte más racional y “consciente”, la única capaz de tener las visiones más verídicas y noéticas.³⁸ Todas estas premisas son propedéuticas para que Hermes Trismegisto contacte con Poimandres, el Nous, y le manifieste su suma petición, o sea “ser instruido sobre los seres, comprender su naturaleza, conocer a Dios”. Se trata exactamente de la finalidad que se pensaba propia de los jeroglíficos en ámbito renacentista: símbolos que con su apariencia representaban la naturaleza y los diferentes seres creados, pero que en realidad eran imágenes que había que interpretar ahondando en el concepto que subyace a su forma física y sensorial. Solamente con la comprensión del método detrás de la creación de los jeroglíficos, que es lenguaje que se acerca a aquello de la creación divina y transmitido por la divinidad a los sabios antiguos, el ser humano podrá acercarse a esta misma divinidad, fuente de su vida y origen de la cual nuestra alma brotó.

Todos estos filones que iban a completar y crear el panorama de la *prisca theologia* de Ficino y el relativo entendimiento neoplatónico de los jeroglíficos los encontraremos en formas y grados diferentes en otros textos renacentistas sobre el género y que se analizarán en breve: el *Hypnerotomachia Poliphili* y los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano. Por lo que a Horapolo respecta cabe decir que se propuso en el ámbito de los estudios neoplatónicos como justificación de la sabiduría de los antiguos egipcios, puestos al principio (o casi, según las ocasiones) de la *prisca theologia* y por eso creadores de una forma de comunicar tan diferente y que con el alejarse temporalmente de la divinidad evolucionó (o involucionó) hacia otras formas más inexactas y en las cuales el conocimiento primigenio se perdió siempre más. Así que los *Hieroglyphica* de Horapolo por cierto se asumieron como fiel y verdadera gramática jeroglífica, pero al confirmar su valor simbólico empujó este lenguaje ideográfico a ser insertado en la tradición neoplatónica que los interpretó como la huella material del lenguaje divino, que nos

³⁷ En realidad, la tradición no se resuelve solamente con los dos textos. La temática del sueño es importante también en el *De insomniis* de Sinésio y en el *De somniis* de Aristóteles, pero también en el *De genio Socratis* de Plutarco y en las *Metamorfosis* de Apuleyo.

³⁸ *Resp.*, 571c-572b.

enseña el modo por medio del cual la divinidad piensa y crea, es decir por imágenes, sin más definiciones o explicaciones, sino conceptos que al ver cada signo individual incluirían todas las características que discursivamente necesitarían mucho más tiempo y espacio para ser transmitidas. Siguiendo este razonamiento y esta creencia, todas las imágenes que vemos en la tierra son reflejos simbólicos de la sabiduría del mundo inteligible, es decir, algo inmaterial que la divinidad enseñó bajo formas materiales y que, a través de adecuada contemplación despertarían nuestra alma y la iluminarían no sólo con la sapiencia divina, sino con el modo más parecido al cual esta se comunicaba.

Se puede entonces afirmar que la fama alcanzada por el texto de Horapolo entre los siglos XV y XVI se suma a aquella del *Corpus Hermeticum*³⁹ y otros textos neoplatónicos que se respaldaban entre sí. Esta pequeña gramática del arcaico lenguaje egipcio estimuló el interés de varios humanistas que intentaron ampliar los 189 símbolos explicados, originando tentativas, publicaciones y desarrollos de este género filosófico-visual que en las tres décadas centrales del siglo XVI se dilató hacia otras invenciones simbólicas como emblemas y empresas, que llevaron en sí el germen jeroglífico. Algo que se expandió a prácticamente toda Europa con tiempos y modos diferentes.

1.2 EL *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI* DE FRANCESCO COLONNA: ENTRE NUEVAS INVENCIONES JEROGLÍFICAS Y EL MITO DE LA GRAMÁTICA DE QUEREMÓN

Si el descubrimiento de la creída gramática jeroglífica de Horapolo volvió a arrojar luz sobre la civilización egipcia y su misterioso lenguaje dando lugar a una tradición de estudios que se generó en Florencia, siempre en el siglo XV otro hecho, totalmente independiente de Horapolo, despertó el interés para los jeroglíficos en territorio italiano, más precisamente en tierra veneciana. Se trata de la publicación en 1499 en la imprenta

³⁹ En 1614 el humanista Isaac Casaubon publicó el *De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes XVI*, un profundizado análisis filológico del *Corpus Hermeticum* a raíz del cual concluyó que se trataba de obra que vio su origen entre el siglo III y IV d.C., es decir, derrumbó dos siglos de investigaciones humanísticas que la querían obra ancestral.

de Aldo Manuncio y por iniciativa de Leonardo Grassi del *Hypnerotomachia Poliphili*.⁴⁰ Es probable que el autor del texto, Francesco Colonna, fraile dominico del convento de SS. Juan y Pablo de Venecia, ya estuviera trabajando en su obra en 1467 y no sabemos ni la exacta biografía de este fraile⁴¹ ni las razones por las cuales la publicación vio luz con tanto retraso y sólo por iniciativa de Leonardo Grassi, natural de Verona, protonotario apostólico aficionado de arquitectura militar, quien pagó la costosa edición ilustrada por

⁴⁰ El material científico sobre esta novela es numerosísimo y cubre muchos de los aspectos que la componen y que puedan generar interés, de los jardines a las arquitecturas, de la identidad del autor a aquellas del grabador, de los aspectos filosóficos a las interpretaciones artísticas generadas por las ilustraciones. Remito aquí a las más completas ediciones con introducciones muy completas y aparato crítico al texto: Colonna, 2006; Colonna, 2008. Véase además Giehlow, 2015:94-149; Volkmann, 2018:28-83; Gabriele, 2011.

⁴¹ Uno de los temas favoritos por los investigadores que trataron del *Hypnerotomachia* fue la identidad de su autor. Hoy en día, pese a las muchas contribuciones, no tenemos noticias unívocas sino datos fragmentarios que hacen posible descartar algunas hipótesis y acercarnos a otra. Quizá la fuente más importante de indicios es el mismo texto de la novela dado que ya el acróstico compuesto por la primera letra de sus 38 capítulos compone la siguiente frase: *POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT*, algo que ya se notó al comienzo del siglo XVI y que Apostolo Zeno en 1723 encontró en una nota insertada en el ejemplar dell' *Hypnerotomachia* conservado en el convento delle Zattere de los dominicos venecianos. Así decía: *XX junii. Nomen verum auctoris est Franciscus Columna Venetus qui fuit ordinis predicatorum et dum a more ardentissimo cuiusdam Hippolitae teneretur Tarvisii, mutato nomine, Poliam eam autumat, cui opus dedicat, ut patet. Librorum capita hoc ostendunt, pro unoquoque libro prima littera: itaque simul junctae dicunt: "Poliam frater Franciscus Columna Peramavit". Adhuc vivit Venetiis in Ss. Johanne et Paulo* [20 de junio. El nombre del verdadero autor es Franciscus Columna veneciano, que fue de la orden de predicadores y que por le amor ardentísimo que tenía hacia una tal Hipólita de Treviso, la llama, cambiándole el nombre, Polia, a la cual dedicó la obra como indican las letras capitulares de los libros, ya que uniendo la primera letra de los capítulos de cada libro, dice juntas así: Poliam frater Franciscus Columna peramavit. Aún vive en Venecia en Ss. Juan y Pablo]; cfr. Casella; Pozzi, 1959:63-64; Colonna, 2006:vol. II, LXIV; Colonna, 2008:27-28. Esta nota de Zeno se ha perdido y se ha propuesto que pudiera tratarse de una falsa noticia. Sin embargo, Zeno era bibliófilo prolífico y serio que no habría tenido razones para inventar esta noticia porque en su época no había debate sobre el tema, así que esta supuesta invención no tendría razones para hacerse; cfr. Colonna, 2006: vol. II, LXVI-LXVII. La identificación de Colonna con el fraile dominico que vivió en el convento de SS. Juan y Pablo de Venecia es la más probable, y tenemos algunos datos ciertos aportados por Maria Teresa Casella. Su nacimiento, en 1433 en Venecia, su sacerdocio en Treviso en 1465, después de tres años pasado en aquella ciudad; su cierta presencia en SS. Juan y Pablo en Venecia al menos entre 1471 y 1472 para volver otra vez a Treviso entre 1474 y 76; en 1477 fue despedido del convento veneciano con ignotas motivaciones y vuelve a aparecer en la ciudad lagunara en 1481 con el título de *magister*; entre 1500 y 1512 resulta exclaustro del convento de SS. Juan y Pablo por razones de conducta disoluta y en efecto en 1516 tiene que defenderse en Venecia de la acusación de haber *sverginata una putta* [desvirgado a una joven]. Entre otras acusaciones y problemas legales sigue pasando los últimos años de su vida en el mismo convento donde el 2 de octubre de 1527 finalmente falleció; cfr. Casella; Pozzi, 1959. Pese a ser esta la más probable identidad y biografía de Colonna, Maurizio Calvesi propuso reconocerlo con un noble romano, señor de Palestrina y casado con Lucrecia Orsini. Sin embargo, es propuesta que rechazar casi completamente por la falta de fundamentos documentales puesto que todos los 75 puntos sobre los cuales se basa su nueva identificación son muy débiles y sobre todo totalmente hipotéticos; cfr. Calvesi, 1996; Colonna, 2006:vol. II, LXXI-LXXXII; Colonna, 2008:31-32. Otras hipótesis que rechazar totalmente sobre la autoría del *Hypnerotomachia* la realizaron Khomentovskaia (cfr. Khomentovskaia, 1935; Khomentovskaia, 1936) y Lefavre (Lefavre, 1997), quienes intentaron identificar con el anticuario veronés Felice Feliciano y con Leon Battista Alberti respectivamente.

171 xilografías.⁴² Esta novela alegórica tuvo gran éxito en el siglo XVI y no sólo, alcanzando el título de la más famosa del Renacimiento. Sin embargo, debido a su longitud (se compone de 38 capítulos totales divididos en dos partes, 24 en la primera y 14 en la segunda) y a la forma puntillosa y escrupulosa de las descripciones sobre las cuales se basa el desciframiento de las visiones de Polifilo, el protagonista, se puede fácilmente afirmar que el largo alcance conseguido por este texto se debe a las maravillosas xilografías que visualizan de forma más directa las palabras.⁴³ La novela está escrita en un lenguaje extravagante que denota una cultura humanística plurilingüista gracias a la cual el autor conjuga entre ellos vulgar literario (que tiene clara preponderancia), latín, algunos términos griegos, árabes y hebraicos e idiomas artificiales como el llamado polifileso y el jeroglífico, como en breve veremos. Este medio literario es el más apropiado para componer un texto que se posiciona como un compendio de varias tradiciones que confluyen en la temática neoplatónica del viaje del alma que se aleja del cuerpo y de los sentidos por él dictados y que la distraen de sus reales facultades. Como ya hemos visto en las palabras del *Pimander*, también en esta novela el momento más propicio para que ocurra es durante el sueño corporal, cuando los cinco sentidos se silencian y el alma puede empezar a tomar consciencia de sí y separarse paulatinamente del cuerpo para intentar sublimarse, secundando así su profunda actitud y buscando su esclarecer las huellas de su origen divina que con la caída en la materia se ensombrecieron. Por eso se origina el *ascensus animae*, una elevación hacia y hasta las más originales verdades. *Hypnerotomachia* es término que se puede acercar a oniromaquia, “combate en sueño” durante el cual el alma intenta ver las imágenes primigenias y verdaderas y distinguir las de los reflejos del mundo sensorial grabados en la memoria. El viaje en sueño de Polifilo es exactamente la descripción de este arduo

⁴² Grassi, latinizado en Craso en el proemio de la obra, escribió en apertura de la novela una dedicatoria a Guidobaldo de Montefeltro, a quien dedicó esta edición a raíz del valiente comportamiento que el duque de Urbino tuvo durante el asedio de Bibbiena de 1498. Guidobaldo llegó a combatir en la guerra entre Pisa y Florencia por encargo de los venecianos, que respaldaban la ciudad de la torre, para que defendiera los castillos toscanos del asedio de los Médici. Bajo el mando de Guidobaldo tenía que estar un hermano de Leonardo Grassi; cfr. Colonna, 2008:20-21.

⁴³ Como en el caso del autor del texto, también en el caso de las ilustraciones se han realizado varias suposiciones sobre la autoría o las diversas autorías. De hecho, se llegó a hipotetizar la mano de Benozzo Gozzoli, de un artista del círculo de Andrea Mantegna o varias manos, una para las arquitecturas y otras para las escenas. Ahora bien, no existen datos documentales, así que no me atrevo a apoyar ningún tipo de tesis, aunque no cabe la menor duda de que la fortuna histórica de la novela se deba a estas realizaciones artísticas de las cuales varios artistas recogieron patrones para sus composiciones pictóricas; sobre la autoría de las xilografías cfr. Colonna, 2006: XCV-CIX y relativa bibliografía; Colonna, 2008:41-45; sobre las xilografías del Polifilo como patrones artísticos véase Nygre, 2015; Oettinger, 2011.

camino que entre tierras, paisajes, monumentos y enigmáticas pruebas llevará su psique a establecer cuáles son las virtudes y la inteligencia de las cosas inmortales y las ilusorias cosas mortales con el fin de dejar atrás la ciega libido para dirigirse y aceptar la iluminación de la Venus Madre. Delante de ella podrá por fin unirse a Polia, figura de la suma sabiduría que recuerda la paradisíaca visión de la Beatriz de Dante en la Divina Comedia. Ahora bien, Colonna consiguió insertar esta temática típicamente neoplatónica en tradiciones literarias de la Antigüedad Tardía, medievales y renacentistas. Todo el viaje de Polifilo se basa sobre alegorías y metáforas a partir de aquella entre la ascensión de su alma y las etapas de la vida, recurriendo las iniciales dificultades e incertidumbre como si de período juvenil de la vida se tratara para luego conquistar el libre albedrío con la toma de consciencia de la real esencia de su alma hasta llegar al matrimonio y su consumición con Polia, simbolizada por la flecha de oro de cupido que provoca una brecha en el velo de Venus, la etapa más madura de la vida, la plena conciencia. El lento latido literario con el que todo esto ocurre se instaura por medio de descripciones extremadamente detalladas que llevan a los límites la antigua práctica literaria de la écfrasis y gracias a las cuales las visiones se demoran. A más pormenores corresponderá más limpieza del sueño, más libertad del alma. De cada diminuto elemento depende la posibilidad de avanzar y resolver los enigmas de la maquia, el combate del título. En esta écfrasis se despliega todo el saber enciclopédico de Colonna, integrando nociones literarias, epigráficas, arquitectónicas, arqueológicas, simbólicas, lapídeas, vegetales y hasta culinarias que nos dictan las fuentes que el autor pudo utilizar para esta hazaña literaria y filosófica. Como dicho, la índole neoplatónica es patente y conduce todo el viaje de Polifilo que remite a tradiciones medievales, más precisamente a la ya citada *Divina Comedia* de Dante, el *Roman de la rose* de Alain Chartier y, sobre todo, la *Amorosa Visione* de Giovanni Boccaccio, en la cual se inserta la reviviscencia renacentista del tema clásico de la *visio in somniis* que ya hemos visto utilizada por Cicerón y Macrobio y que, en el caso del *Hypnerotomachia*, adquiere aspectos más propios de aquella descrita por Sinesio en el *De insomnis*,⁴⁴ donde la visión es subitánea, acaece en la impetuosa y repentina lucencia generada por el encuentro entre el alma y el

⁴⁴ *De insomn.*, 7.

conocimiento inteligible.⁴⁵ Pues, este legado medieval y de la Antigüedad Tardía conciliado a temáticas neoplatónicas e incluso teúrgicas se completa con las fuentes mitológicas, reconocibles en las *Metamorfosis* de Ovidio y de Apuleyo, las *Fábulas* de Higino, los *Saturnales* de Macrobio, y con las arquitectónicas, que condujeron el léxico y las creaciones de Colonna y que se identifican fácilmente con Vitrubio y León Battista Alberti.⁴⁶

Como dicho, esta temática neoplatónica se concilia gracias a la técnica efrástica al redescubrimiento del mundo egipcio, algo que emparejó Colonna a Horapolo en el imaginario renacentista sobre el tema. Pero también en este caso el autor del Polifilo actúa en una doble vertiente, monumental y jeroglífica. Ahora bien, hemos visto que los jeroglíficos de Horapolo se asumieron simplemente por su carácter simbólico, con un significado mucho más amplio detrás de cada símbolo. No se notó ni se estableció ningún método fonético ni gramatical para la creación sintáctica simplemente porque una frase, o más frases se resumían detrás de un solo jeroglífico. Esto respondía a una pura traducción neoplatónica de este lenguaje, algo que Colonna no hizo contemplando, al contrario, unas reglas gramaticales para las sintaxis jeroglíficas insertadas en su novela. Lo que parece seguro es que Colonna no hizo esta diferente decisión en respuesta a Horapolo y a su fama, sino parece muy probable que ni siquiera conociese el antiguo texto descubierto en la isla de Andros. Como visto, a mediados del siglo XV los *Hieroglyphica* eran muy conocidos en algunos centros de estudios, con Niccoló Niccoli, Ciriaco d'Ancona, Giorgio Valla, Poggio Bracciolini y Marsilio Ficino, más obviamente todos sus círculos humanísticos, que conocían perfectamente su contenido traduciéndolo y estudiándolo de forma profundizada. Es probable entonces que Colonna no tuviera relaciones con estos doctos cenáculos dado que, como en breve veremos, utilizó una gran cantidad de símbolos jeroglíficos, pero en ninguna ocasión sus traducciones se sobrepusieron a las presentadas en el texto de Horapolo. Dada la fortuna de los

⁴⁵ Casualidad quiere que un manuscrito del *De insomniis* con el comentario de Nicéforo Grégoras del siglo XV se hallara en el convento de los SS. Juan y Pablo de Venecia al tiempo de Francesco Colonna. Hoy en la biblioteca Marciana de Venecia, Marc. XI, 9 [=1232]; cfr. Colonna, 2006:vol. II, XXIX-XXX. Sobre la menor o mayor iluminación que corresponde a la mayor o menor elevación del alma, concepto que queda patente en las descripciones de Colonna, la fuente directa es el teólogo Dionisio Aeropagita, *De divinitibus nominibus*, que cambia este concepto típicamente neoplatónico para hacer que encaje a la divinidad cristiana.

⁴⁶ A estas hay que añadir para el despilfarro de detalles en la descripción que plantas, materiales y colores la *Naturalis Historia* de Plinio y textos medievales como herbarios, lapidarios y bestiarios.

Hieroglyphica y la relevancia filosófica alcanzada por este texto resulta muy difícil entender por que un cultor de la antigüedad, de la arqueológica y de los pequeños detalles como Colonna no se valió de las imprescindibles noticias sobre el remoto lenguaje de los egipcios. Así que la explicación más natural va en dirección del desconocimiento de la gramática de Horapolo por parte de Colonna.⁴⁷ Sin embargo, me parece posible ampliar la problemática. Ya hemos visto que Colonna para sus descripciones arquitectónicas se valió de términos y estructuras descritas en el *De re aedificatoria* de León Battista Alberti.⁴⁸ El arquitecto italiano fue entre los primeros en hacer referencia a los jeroglíficos en un pasaje del tratado que no pudo escaparse a Francesco Colonna dado que se trata del apartado que versa sobre los epígrafes, algo de que se hace gala con profusión en el Polifilo. Alberti afirma que si se adoptaran los símbolos de los egipcios los epígrafes podrían interpretarse fácilmente por los expertos de todo el mundo.⁴⁹ Esto sería posible porque según Alberti la escritura de los egipcios no se relaciona ad un código convencional, al igual que cualquier otra escritura o alfabeto, sino se basaría sobre las capacidades de las imágenes de evocar los objetos representados. Por eso su interpretación sería unívoca e igual para todos. El autor sigue escribiendo que los egipcios se servían de símbolos figurados, así que un ojo significa la divinidad, el buitre la naturaleza, una abeja el rey, un círculo el tiempo, un buey la paz.⁵⁰ Se trata de jeroglíficos cuyo significado encuentra cabida en los Saturnales de Macrobio y en la Historia del imperio romano escrita por Amiano Marcelino.⁵¹ El conocimiento de este último autor relacionada a los jeroglíficos es interesante porque confirma la razón por la cual Alberti tuvo este interés para la escritura simbólica egipcia, es decir una inclinación decididamente arquitectónica dado que se trata de los obeliscos. Como dicho los obeliscos constelaban el paisaje romano y eran los vestigios existentes donde los jeroglíficos podían

⁴⁷ Cfr. Colonna, 2006: vol. II, 626.

⁴⁸ El texto de Colonna no miente y es inequívoco que en varios pasajes casi copie enteros trozos desde Alberti. Cabe decir que la edición príncipe del *De re aedificatoria* se publicó póstumo solamente en 1485 (Florencia, Nicolò de Lorenzo), pero ya redactó la obra en 1452 en Roma, mostrándosela a papa Nicolás V.

⁴⁹ Alberti, 1966: vol. II, 696-697: *quo istis Aegyptii uterentur, toto orbe terrarum a peritis viris, quibus solis dignissime res communicandae sint, per facile posse interpretari.*

⁵⁰ *Id: notas litterarum majores aere inauratas marmoribus affigebant, Aegyptii signis utebantur hunc in modum. Nam oculo deum, vulture naturam, ape regem, ciclo tempus, bove pacem et ejusmodi significabant.*

⁵¹ En los dos tratados se escriben muchas tradiciones del pueblo egipcio. Los pasajes sobre los jeroglíficos son varios si incluimos también las alusiones a la escritura y al significado de las estatuas y de las representaciones de la mitología. Sin embargo, los pasajes más precisos y donde comentan las letras jeroglíficas son: Macrobio, *Sat.*, I, 19, 12; I, 21, 11; Amiano Marcelino, *Hist.*, XVII, 4, 11.

verse en primera persona por parte de los humanistas que vivían o viajaban a la ciudad eterna. Amiano Marcelino es el autor antiguo que más se esmeró en la descripción de los obeliscos y su transporte de tierra oriental a Roma. Más en detalle, describe el viaje y el levantamiento del obelisco querido por el emperador Constancio II para el Circo Máximo y una traducción parcial (que leyó en el texto de Hermapión) de los jeroglíficos de sus cuatro lados. En época renacentista los restos de este obelisco, junto a las piezas de otro, podía verse entre las ruinas del circo máximo y los dos fueron desterrados por Domenico Fontana en solamente en 1587 y posicionados el año siguiente en plaza San Juan de Letrán, aquello descrito por Amiano, y en plaza del Pueblo el otro. Alberti, al ser arquitecto humanista, tenía mucho interés para los obeliscos, tanto que tenemos al menos dos interesantes episodios al respecto. El primero se refiere a la afición arqueológica y humanística del arquitecto para las antigüedades romanas que iba a medir y comparar con las noticias de los escritos de época clásica. En este ámbito en 1471 quiso enseñar las piezas del obelisco en el Circo Máximo (probablemente aquello que luego se erigió en Plaza del Pueblo, el llamado obelisco Flaminio, y no el descrito por Amiano) a Lorenzo de' Medici, Bernardo Rucellai y Donato Acciaiuoli después de haberlos invitados a Roma para honrar la elección del nuevo papa Sixto IV.⁵² Otro episodio anterior al que acabo de describir se refiere a papa Nicolás V y su decisión de trasladar un obelisco delante la basílica de San Pedro rematándolo con una estatua de Cristo y yacente sobre un basamento formado por los cuatro apóstoles en bronce. Nicolás V falleció antes de que las obras pudiesen ponerse en marcha y pese a que prácticamente cada sucesor intentó reverdecer esta idea, no fue posible llevarla a cabo hasta papa Sixto V y el ya mencionado arquitecto Domenico Fontana el 10 de septiembre de 1586. Claramente lo que aquí más interesa es que la idea primigenia de trasladar este obelisco de granito rojo del lado de la antigua basílica fue con toda probabilidad de Leon Battista Alberti, que bien conocía el papa, al cual hizo leer la primera redacción del *De re aedificatoria* en 1452. No cabe duda entonces que Alberti bien conociera los obeliscos y los jeroglíficos que los adornaban, como expresa en el mencionado pasaje de su tratado arquitectónico donde denota claramente el conocimiento de la Historia de Roma de Amiano Marcelino. Sin embargo, más allá del transporte y del levantamiento del obelisco del Circo Máximo y del

⁵² Sabemos de esta ocasión gracias a las palabras que nos brinda el mismo Rucellai: *nos autem vidimus duce Baptista Alberto in ea parte, ubi circus fuit, fragmenta prae grandia Numidici lapidis obruta ruderibus, quae adhuc videre facile est funditus fodientibus*; cfr. Giehlow, 2015:63, n.7.

significado de algunos símbolos jeroglíficos que habitan los monumentos, en el texto de época clásica se explica también el funcionamiento del lenguaje jeroglífico explicando sus “figuras o símbolos” como “archivos de la sabiduría de otros tiempos” y sin un determinado número de carácter, sino un nombre, un verbo o muchas veces un sentido completo y más complejo que se encerraba en cada uno de los símbolos.⁵³ Este último caso es algo que se acerca mucho a los ejemplos propuestos por Alberti en el tratado, por ejemplo con el jeroglífico del círculo para significar el tiempo o el buitre para la naturaleza, conceptos que encierran en sí muchas características y significados accesorios pero que se enseñan con estas sencillas representaciones que todos, al ser imágenes comunes, podían entender. Exactamente lo positivo del uso de los jeroglíficos indicado por Alberti.⁵⁴

Después de este *excursus* albertiano es preciso volver a la pregunta inicial. Pese probablemente a no conocer el léxico de Horapolo, ¿es posible que Colonna, que tuvo entre sus fuentes primaria el *De re aedificatoria*, no conociera el pasaje sobre los jeroglíficos y, por ende, sus respaldos anticuarios y literarios sobre el valor conceptual de cada símbolo?⁵⁵ Pues, parece algo improbable. Así que, si la elección de Colonna de usar jeroglíficos y significados que no aparecen en Horapolo puede resultar plausible por la falta de conocimiento material del manuscrito, al contrario, al insertar en su novela jeroglíficos cuyo significado no se concilia a las tan en auge ideas neoplatónicas se puede considerar elección deliberada para los fines literarios que se proponía. Sin embargo, pese

⁵³ Hist., XVII, 4, 9-10: *formarum autem innúmeras notas, hieroglyphicas appellatas, quas ei undique videmus incisas, initialis sapientiae vetus insignivit auctoritas [...] non enim ut nunc litterarum numerus praestitutus et facilis exprimit quicquid humana mens concipere potest, ita prisci quoque scriptitarunt Aegyptii sed singulae litterae singulis nominibus serviebant et verbis; non numquam significabant íntegros sensus.*

⁵⁴ Para ser más precisos es oportuno decir que el arquitecto y teórico italiano conocía bien Marsilio Ficino y es entonces posible que se acercó a la interpretación filosófica neoplatónica de los jeroglíficos. Ahora bien, se trata solamente de una posibilidad dado que no sabemos las fechas exactas de los encuentros entre los dos y si Ficino ya conocía los *Hieroglyphica* de Horapolo. Lo que es cierto es que Alberti sabía perfectamente de los estudios neoplatónicos llevados a cabo en Florencia sobre la *prisca theologia*, como se desprende de una cita en el segundo libro su tratado sobre la pintura: *Crede Trimegisto antichissimo scrittore che la Pittura e la Scoltura nascessero insieme con la religione, imperocchè egli disse così ad Asclepio: La umanità ricordevole della natura e dell'origine sua, figurò gli Dii dalla similitudine del volto suo*; en Alberti, 1973:40. La sabiduría de Hermes Trismegisto no se contesta entonces y la relación entre esta tradición y los jeroglíficos podía ser claramente conocida por Alberti.

⁵⁵ Otra coincidencia, más anecdótica que probadora, que acomuna Colonna y Alberti es que a la muerte en 1472 del arquitecto italiano el *De re aedificatoria* ya tenía que circular (se publicó solo en 1485). En efecto en Padua completó una copia dedicada a Guidobaldo de Montefeltro que a sus 10 años de vida acababa de tomar posesión del ducado de Urbino; cfr. Giehlow, 2015:67. El mismo Guidobaldo dedicatario de la *editio princeps* de 1499 del *Hypnerotomachia Poliphili*.

a no conocer Horapolo, la cognición de la posición de Alberti y otros antiguos sobre los jeroglíficos generaron unas síntesis jeroglíficas híbridas por parte del autor. En efecto, pasando a las reales composiciones inventadas por Colonna para su novela podemos delinear algunas reglas “gramaticales” tan claras cuanto sencillas y que acercan el uso de este lenguaje simbólico a la perífrasis latina. En el texto se presentan los renglones jeroglíficos, totalmente simbólicos, y justo abajo el significado latino de la frase (Fig.1.1).

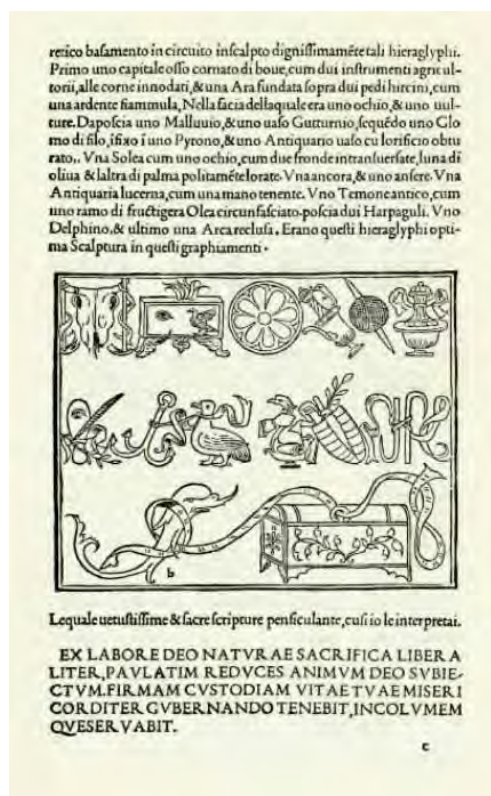


Fig. 1.1
Primera composición jeroglífica en *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, Aldo Manucio, 1499.

La traducción del enunciado jeroglífico es:

Sacrifica a Dios con generosidad los dones de la naturaleza obtenidos por su trabajo. Así, poco a poco harás volver a Dios tu ánimo sumiso. Él custodiará firmemente tu vida, gobernándola con misericordia, y te conservará incólume.⁵⁶

⁵⁶ Para el texto original véase Colonna, 2006: vol. I, 41. Para la traducción, imprecisa y que he modificado, véase Colonna, 2008:727, n. 35. En esta última edición a cargo de Pilar Pedraza hay algunos errores: interpreta el aguamanil como *reduces*, mientras en realidad es *paulatim*, reconocido por la autora con el ovillo, sin gran sentido; el error de traducción se debe además por la falta de reconocimiento del ojo debajo de la suela, es decir, *Deo subiectum*. Así que falta el complemento de término a la sumisión del alma.

Pues, vemos entonces una correspondencia entre cada símbolo y una palabra. Así el bucráneo con las dos azadas anudadas a los cuernos significa *ex labore*,⁵⁷ el altar con pies de cabra, llama arriba e inscritos en la faja lateral esculpidos un ojo y un buitre significa *Deo naturae sacrificata* (el ojo *Deo*,⁵⁸ el buitre *naturae*,⁵⁹ el altar con llama *sacrificatae*⁶⁰), la pátera *liberaliter*,⁶¹ el aguamanil *paulatim*,⁶² el ovillo *reduces*,⁶³ el vaso cerrado *animum*,⁶⁴ la suela con ojo y dos frondas, una de olivo y otra de palma *Deo subiectum*,⁶⁵ la oca atada con una cinta al áncora *firmam custodiam*,⁶⁶ la lucerna sujeta por una mano *vitae tuae*,⁶⁷ el timón con rama de olivo *misericorditer gubernando*,⁶⁸ los ganchos

⁵⁷ Colonna aprovecha de la noticia de Macrobio, *Sat.*, I, 19, 3: *terram, [...] quam Aegyptii hieroglyphicis litteris cum significare volunt, ponunt bovic figuram*. Algo que remite a la dura labor agrícola, en los campos. Las azadas atadas a los cuernos del bucráneo remite a la tradición clásica, probada por los vestigios arqueológicos, que quiere que a los bucráneos se colgaran *infulae*, o sea ornamentos sacros o guirnaldas, como testimoniado por Alberti, *De re aedificatoria*, VII, 9: *bovum capita intervallis disposita; et a cornibus pendent restes pomorum et fructus*. También en Horapolo, II, 17 el cuerno de buey significa el trabajo.

⁵⁸ Ya Plutarco (*Is. et Os.*, 10) y Macrobio (*Sat.*, I, 21, 12) identifican el ojo con la divinidad, fuentes de las cuales recoge el significado Alberti (*De re aedificatoria*, VIII, 4), como visto anteriormente en el pasaje sobre los jeroglíficos de los epígrafes. Para este jeroglífico se nota claramente como Horapolo no tuvo nada que ver con las creaciones de Colonna dado que el ojo aparece, pero sin significar la divinidad.

⁵⁹ Otra vez la fuente es Alberti, en el canónico pasaje sobre los jeroglíficos más veces mencionados, y su fuente, Amiano Marcelino, XVII, 4, 11.

⁶⁰ Aquí el valor de sacrificio para el altar es claro y directo, dado que las llamas remiten exactamente a los sacrificios que se realizaban en los altares. Los pies de cabra se refieren a reforzar el significado puesto que indican un animal que habitualmente se sacrificaba a Baco, como se lee en Ovidio, *Fast.*, I, 354 ss.; Virgilio, *Georg.*, II, 230 ss; Servio, *In Aen.*, VIII, 343.

⁶¹ Se trata de relación entre símbolo y significado que no se encuentra en la literatura, aunque es preciso recordar que la pátera servía para limpiarse las manos al comienzo de los banquetes y entre cada plato, remitiendo entonces a la riqueza del banquete y del huésped; cfr. Cicerón, *De or.*, II, 246.

⁶² Pátera y aguamanil son clásicos adornos en los frisos romanos y la conexión entre el objeto, de donde el agua sale casi gota a gota, y el término latino *paulatim* (paulatino, poco a poco) es patente; cfr. Colonna, 2006: vol. II, 610, n. A4.

⁶³ El significado de *reduces* (volver) del ovillo se debe a la tradición mitológica, más precisamente a Teseo y el laberinto que usa el hilo del ovillo para volver atrás sin perder el camino; cfr. Ovidio, *Met.*, VIII, 172 ss; *Fast.*, III, 462; Virgilio, *Aen.*, VI, 28-30.

⁶⁴ El alma se describe como un frasco cerrado en Platón, *Georg.* 493a-494a; Porfirio, *Antr.* 29-30; Cicerón, *Tusc.*, I, 52.

⁶⁵ Sobre el ojo y la divinidad ya se ha dicho. La suela y el sentido de sumisión es sencilla. Sobre el olivo y la palma aquí refuerzan el significado de divinidad. El olivo è atributo propio de Atenea (Omero, *Od.*, 13, 372; Ovidio, *Met.*, VI, 81-82; 101-102; Porfirio, *Antr.*, 32-34. La palma es símbolo de victoria y usual atributo de Iside o Apolo.

⁶⁶ El ancla como firmeza se refiere en Ovidio, *Trist.*, V, 2, 52 y tiene mucha tradición en la literatura, incluso religiosa. En cuanto a la oca y la custodia, la referencia es al episodio de las ocas del Capitolio romano que salvaron de la incursión de los Galos (Livio, V, 47; Plinio, X, 51; Virgilio, *Aen.*, VIII, 655-56; Isidoro, *Etym.*, XII, 7, 52).

⁶⁷ La mano que agarra el cuello de la lucerna es otro recurso para figurar una regla de composición gramatical de Colonna. En efecto, determina el pronombre posesivo. En cuanto a la lucerna y su luz como vida, relacionada a la antinomia luz-tiniebla, se halla en Cicerón, *Tusc.*, III, 2; Terencio, *Hec.*, 852.

⁶⁸ El timón, instrumento con el cual se gobierna el barco, en la literatura se asumió también como ánima mundo capaz de gobernar el universo; cfr. Platón, *Tim.*, 36d ss.; Proclo, *In Tim.*, II, 118 ss. Sobre el olivo

tenebit,⁶⁹ el delfín atado por medio de una cinta a un cofre cerrado *incolumemque servabit* (el delfín *incolumem*,⁷⁰ la cinta *que*, el cofre *servabit*⁷¹).⁷²

De este ejemplo ya se pueden comprender todos los secretos de las sintaxis jeroglíficas de Colonna que considera cada símbolo como un normal vocablo latín, así que seguramente el punto de partida para la composición jeroglífica es el mensaje, al que se ajustaron los signos y no lo contrario. En efecto, de forma opuesta a cuanto afirmado por Heródoto sobre la dirección de lectura de la sintaxis jeroglífica, hay que leer estas frases de izquierda a la derecha, exactamente como un normal texto en latín. Además, dos términos consecuenciales y que concuerdan por género y número se realizan con una cinta que une varios elementos (la oca atada al ánora o el delfín atado al cofre) o agrupando varias figuras (el altar con el ojo y el buitre). Además, se distingue el plural del singular duplicando en ocasiones la figura, como se expresa en otra composición jeroglífica, la cuarta y última que aparece en la novela⁷³ (Fig.1.2):

como misericordia no tengo constancia, aunque una aproximación entre el elemento marino y la misericordia, con el navegante que llega al puerto donde, después de los muchos peligros en el mar encuentra la paz y la misericordia, está en Apuleyo, *Met.*, XI, 15: *ad portum Quietis et aram Misericordiae [...] venisti*.

⁶⁹ Los ganchos agarran, retienen, así que la relación entre figura y significado es totalmente natural.

⁷⁰ El delfín, como demuestra el episodio de Arión de Lesbos (Heródoto, I, 24; Ovidio, *Fast.*, II, 79 ss., Aulo Gelio, XVI, 19), se asociaba a la salvación de los naufragos, en Plinio, IX, 24 ss., Eliano, *Nat. An.*, II, 6.

⁷¹ Sobre el cofre como herramienta para conservar o preservar, además de la clara relación entre símbolo y significado, véase Cicerón, *Att.*, I, 9; Servio, *In Aen.*, I, 262.

⁷² Los mayores investigadores sobre el tema de los jeroglíficos del siglo pasado intentaron establecer una estrecha relación entre esta serie de jeroglíficos y el friso procedente de la iglesia de San Lorenzo extramuros de Roma (hoy en el Museo Capitolino de la ciudad) e incluso de algunos símbolos presentes en el friso del templo de Vespasiano, siempre en Roma. Los frisos de la mencionada iglesia gozaron de muchas reproducciones en el siglo XV y se copiaron parcialmente en los Triunfos de César pintados por Andrea Mantegna (hoy conservados en Hampton Court) o también en el claustro mayor de Santa Giustina en Padua pintados por Bernardino da Parenzo; cfr. Martindale, 1979:170 ss.; Mengardi, 1791; De Nicoló Salmazo, 1989:39 ss. No sabemos entonces si Colonna pudo viajar a Roma para visionar estos frisos o se basó en copia u otros ejemplos en soportes diferentes como la numismática. Lo que es cierto es que se trata de un número limitado de ejemplos dado que, de los aproximadamente 90 jeroglíficos usados por Colonna, solamente una decena se pueden relacionar a estos casos anticuarios.

⁷³ Las otras dos frases jeroglíficas se encuentran en Colonna, 2006: vol. I:69; 244. En la primera de estas dos aparecen los jeroglíficos del círculo seguido del delfín que se enrosca en un ancla, que combinados significan *Semper festina lente* (Apresúrate siempre despacio). El círculo para *Semper* es algo que ya menciona Leon Battista Alberti en el más veces citado pasaje del *De re aedificatoria*, mientras para el *festina lente* o *tarde* se trata de mote griego traducido al latín que procede de Suetonio, Aug., 25; Aulo Gelio, X, 11; Macrobio, Sat., VI, 8, 9, según los cuales lo usó Augusto para espolear los oidores para que supieran actuar rápidamente, pero al igual con prudencia. El mote y, sobre todo, el motivo del delfín enroscado al ancla se hizo conocido gracias a Aldo Manucio que lo recojo para convertirlo en su marca tipográfica, que de 1502 fue a marcar todas sus publicaciones. Manucio lo vio en una moneda de Tito donde se veía exactamente este símbolo. No obstante, sentencia y símbolo iba sobre dos carriles diferentes y Colonna fue el primero en unir el mote de Augusto al ejemplo visual de la moneda de Tito (aunque no sabemos el patrón visual usado por Colonna dado que además que en esta moneda, se podía ver también en

Fig. 1.2
Tercera composición jeroglífica en
Hypnerotomachia Poliphili, Venecia,
Aldo Manucio, 1499.



Fig. 1.3
Segunda composición jeroglífica en
Hypnerotomachia Poliphili, Venecia,
Aldo Manucio, 1499.

Así se traduce:

A los dioses Manes. La muerte contraria a la vida y velocísima, todo lo pisotea, lo desprecia, lo arrebató, lo consume, lo disuelve. Unió aquí, muertos, a dos que se amaban mutua, dulce y ardientemente.⁷⁴

Aquí se ve que los dos ojos y las dos máscaras subrayan la pluralidad de las palabras, *Diis manibus* (los dioses Manes). Sin embargo, además de estas “reglas” gramaticales para los

varios mosaicos griegos que podían ser copiados por los diversos humanistas viajeros), exactamente como lo podemos ver en la xilografía que acompaña el texto de 1499. Claramente juega sobre la contrariedad entre la velocidad del delfín (Plinio, IX, 20) y la ya mencionada firmeza del áncora. Sobre el tema véase Wind, 2009:121ss.; Giehlow, 2015:111 ss.; Volkman, 2018:35 ss. 221-224; Donati, 1948. La línea de jeroglíficos mencionada venía después de otros tres símbolos así descritos: “dun antiguo casco rematado por una cabeza de perro, un bucráneo con dos ramas de hojas menudas atadas a los cuernos y una hermosa lucerna”, para significar *Patientia est ornamentum custodia et protectio vitae*, en Colonna, 2008:163-64 (Fig. 1.3)

⁷⁴ En Colonna, 2006: vol. I, 262; trad. en Colonna, 2008:746, n. 287. Este el significado de cada símbolo: dos ojos *diis*, las dos máscaras *manibus*, el huso con hilo *mors*, la lucerna *vitae*, las dos flechas en direcciones contrapuestas *contraria et velocissima*, el globo terrestre *cuncta*, la suela de la sandalia *calcat*, el ancla *suppeditat rapit*, la llama *consumit*, la abeja *melliflue*, las antorchas encendidas y atadas *duos mutuo se strictam et ardentem amantes*, la urna cineraria con ramas de ciprés *hic extinctos*, el yugo *coniunxit*.

jeroglíficos cabe decir que el léxico utilizado por Colonna se forma por imágenes naturales o artificiales sencillas que significan o una sola palabra o, en ocasiones a través del valor metafórico, una idea más compleja.⁷⁵ Así que Colonna crea discursos jeroglíficos siguiendo las reglas del latín, algo totalmente desconocido en la gramática de Horapolo, pero lo hace recogiendo símbolos que presencian en los restos arqueológicos como frisos o altares romanos y descritos por fuentes literarias clásicas. En efecto, la riqueza de significado de algunos de sus jeroglíficos, que no se solapan a la mera palabra latina, dejan entrever la trama de algunos escritores antiguos como el ya citado Amiano Marcelino⁷⁶ y la lectura que de él hizo Leon Battista Alberti en el pasaje del *De re aedificatoria* arriba mencionado.⁷⁷ Pues, la fuente para los jeroglíficos de Colonna es entonces el mundo latino, arqueológico como literario, donde cada símbolo podía alcanzar significados más sencillos y superficiales como más profundo y extensos. Esto es algo que distingue esta concepción hermenéutica de aquella que más prosperaba en el humanismo itálico del siglo XV y que se entregaba casi totalmente al redescubrimiento del léxico de Horapolo y a su capacidad de conciliarse a la filosofía neoplatónica.

Como dicho, si estas son las reglas para las “frases jeroglíficas”, que sigue la sintaxis del latín y cuyos símbolos se sacan de la literatura clásica latina, Colonna usa los jeroglíficos también de otras formas que podemos denominar más monumental, o más simbólica, donde no se presenta símbolo tras símbolo como en los ejemplos precedentes sino crea composiciones que tienen un significado pero que no se puede desglosar tan fácilmente como en las otras ocasiones. Claramente el acercamiento del autor del Polifilo al mundo egipcio no se resuelve solamente en los jeroglíficos, dado que en la quinta ilustración del texto se presenta una enorme pirámide rematada por un igualmente enorme obelisco⁷⁸ y

⁷⁵ Por ejemplo, el delfín para la velocidad, el ánora para la firmeza, el yelmo protección, las alas velocidad.

⁷⁶ *Non enim ut nunc litterarum numerus praestitutus et facilis exprimit, quicquid humana mens concipere potest, ita prisci quoque scriptitarum Aegyptii, sed singulae litterae singulis nominibus serviebant et verbis; non numquam significabant íntegros sensus, Hist., XVII, 4, 9-10.* Aquí el autor clásico explica claramente que cada “letra especial” puede significar una palabra o también “enteros conceptos”. Exactamente el modo en que Colonna los utilizó.

⁷⁷ Se podría citar también el conocidísimo pasaje de Plotino sobre los jeroglíficos, algo que no debía escaparse al autor. Fue pasaje sobre el cual se basó toda la teoría neoplatónica sobre los jeroglíficos, dado que lo comentó también Marsilio Ficino para respaldar su interpretación del lenguaje egipcio. De esto hablaré en el próximo apartado sobre Pierio Valeriano.

⁷⁸ En realidad, la construcción es mucho más compleja. Se forma por un basamento cuadrangular que mide 1.137 metros de lado y 36.9 metros de alto, sobre el cual está un pedestal cuadrangular de 1.108 metros de lado y 20.6 de alto, y encima de este la pirámide de 923 metros de alto y con 1.410 escalones, cada uno de los cuales alto 65 cm. En la cumbre truncada de esta pirámide está un cubo de 8,82 metros y con las esquinas

poco después está la xilografía del elefante con en el dorso otro obelisco.⁷⁹ Este tema, como ya se ha visto gracias a varios testimonios,⁸⁰ fue entre los más debatidos y aquello que más encendió la curiosidad de los humanistas alrededor de la civilización egipcia dado que enseñaba verdaderos vestigios arqueológicos adornados por la escritura jeroglífica. Por eso, además que los dos ejemplos citados, Colonna insertó en su novela otros dos obeliscos, pero esta vez los completó con más detalles jeroglíficos. El primero en orden de comparecencia es el llamado monumento trinitario, un *unicum* en el panorama simbólico y literario y que se puede interpretar solamente analizándolo elemento por elemento. Esta es la descripción ofrecida por Colonna:

Descansaba misteriosamente un pedestal de calcedonia diáfana la forma cúbica⁸¹ y sobre él un cilindro de dos pies de altura y de paso un medio de diámetro, de jaspe

superiores biseladas; sobre este cubo yacía el obelisco de 21 metros de alto y con base de 3 metros apoyado sobre cuatro pies de harpía de 3 metros. La estatua de la diosa Ocasio remata todo el conjunto.

⁷⁹ Sabemos hoy de monumentos que se parecen a este creado por Colonna, como el de Giovan Battista Vaccarini en Catania y el de Bernini en Plaza de la Minerva en Roma que, de todas formas, son muy posteriores al de Polifilo, aunque Bernini recojo la idea de la novela renacentista. En realidad, pese a que el tópico del elefante con en el lomo castillos, torres o más objetos o monumentos fue algo bastante común en la segunda parte del siglo XV (véase los ejemplos en los bestiarios o los elefantes pintados por Mantegna en los Triunfo de César con en el dorso unos grandes candelabros), la idea de ponerle un obelisco responde a la afición para el Egipto de Colonna y se puede definir primigenia. Aquí el autor quiere crear una imagen sobre el dualismo entre tinieblas y luces, alma y cuerpo, dado que el obelisco no solo reposa sobre el lomo del animal, sino acaba debajo de su barriga, tocando el basamento entre las cuatro patas, así que lo atraviesa, como haría un rayo. Además, los materiales, como habitual en el Polifilo, nos hablan. El obelisco está en piedra verde y se remata por una esfera translúcida, algo que remite a la luz del alma. El elefante, al contrario, es negro para significar las tinieblas, pero los granos de oro y plata que constelan su cuerpo remiten a la luminosidad del haz de luz del obelisco que lo atraviesa intentando salir del vientre oscuro. Un conjunto que quiere significar el tema recurrente del neoplatonismo del alma encerrada en el cuerpo; cfr. Colonna, 2006: vol. II, 593-594.

⁸⁰ Recordemos el pasaje sobre los obeliscos de Amiano Marcelino, fuente de inspiración clásica para los humanistas contemporáneo de Colonna, como Alberti y los muchos aficionados a las antigüedades arqueológicas romanas, como también posteriores, como Michele Mercati, quien dedicó un entero tratado a los obeliscos (Roma, 1589).

⁸¹ El cubo significa la estabilidad y la perfección formal, específicas propia de la divinidad a la que remite como se encuentra en Vitrubio, V, *praef.*, 3-4, recogido también por Alberti en el *De re aedificatoria*. La relación con la divinidad aparece en Marciano Capella, *De nuptiis*, 105, algo confirmado por la palabra griega ΔΥΣΑΛΛΩΤΟΣ que se repite en cada uno de los lados y que menciona Platón, *Tim.*, 51b: “difícil que comprender, incomprensible” refiriéndose al principio material del universo. A esto hace referencia el atributo diáfano, transparente, incorpóreo perfecto para el invisible y sin forma principio platónico (*Tim.*, 67d). En este caso el cubo representa entonces la materia platónica, todavía informe y a la espera de que el ánimo del mundo pueda moldearla para dar lugar a las diferentes formas naturales.

intensamente rojo.⁸² Encima de él se alzaba un prisma triangular de piedra negrísima⁸³ de un paso y medio de altura, cuyos ángulos no sobrepasaban sus bordes. En cada una de sus pulidas caras había una bellísima imagen de aspecto divino, grave y venerable, con los pies sobre la parte libre entre el prisma triangular y el cilindro, de la misma altura que la piedra negra, a la que estaban unidas por la espalda. Con los brazos extendidos a derecha e izquierda hacia los ángulos, sostenían una cornucopia fijada a ellos; sus dedos estaban situados a una altura de un pie y un sexto; tenían las manos envueltas en cintas desatadas que volaban por la superficie de la piedra e iban vestidas de ninfas; las cornucopias, ataduras y estatuas eran de oro purísimo y resplandeciente: obra no humana, sino divina. [...] En la figura de abajo, en cada uno de los lados cuadrados, estaban inscritas letras griegas, tres, una, dos y tres, con este orden: ΔΥΣ. Α. ΛΟ. ΤΟΣ. En el cilindro vi tres caracteres jeroglíficos bajo los pies de cada imagen: primero estaba impresa la forma del sol;⁸⁴ luego, bajo la otra, un antiguo timón;⁸⁵ por último aparecía un platillo con una llama dentro.⁸⁶ Sobre cada ángulo de la piedra oscura vi que yacían un monstruo egipcio cuadrúpedo de oro; uno de ellos tenía el rostro completamente humano, otro semihumano y semianimal, y el tercero completamente bestial. Llevaban la frente

⁸² Es la imagen del *anima mundi* que rodea en círculo el cosmo para darle la forma perfecta (Platón, *Tim.*, 27d; 33b ss.; Proclo, *In Tim.*, I, 277 ss.; Ficino, *Theol. Plat.*, IV, 1; V, 1).

⁸³ El prisma es triangular y aquí se completa con las tres ninfas de oro que sujetan las cornucopias (que según las palabras del autor significan la benignidad que brota del sumo bien que veremos ser indicado por los tres jeroglíficos, sol, timón y vaso en llamas). La relación ninfas cornucopias es tradición mitológica de la ninfa Amaltea que recoge el cuerno quebrado de la cabra, que estaba mamando Júpiter, para llenarlo de fruta y ofrecerla a la misma cabra (Ovidio, *Fast.*, V, 115 ss.). La triplicidad de las ninfas recoge la idea de las tres ninfas, de las aguas, de los montes y de los campos (Homero, *Od.*, VI, 123; X, 350; *Il.*, VI, 420), expresión de las fuerzas vitales de la naturaleza que entonces aquí se representa capaz de brindar riqueza, en el sentido de generación. El prisma de color negro significa el mundo en sus calidades generativas, más en especial la tierra, que se describe clásicamente con el color *niger* (Plutarco, *Is. et Os.*, 33; Pausania, VIII, 1, 4). La forma triangular es aquella forma perfecta en la que se moldeó el cosmo partiendo del cubo y pasando por el cilindro, algo reconocido en la tradición neoplatónica (Séneca, *Ep.*, 65, 9; Marciano Capella, 733).

⁸⁴ Los tres jeroglíficos junto a los vocablos griegos reverberan el significado de divinidad. La relación entre el sol y Dios es muy presente en la tradición neoplatónica: Platón, *Resp.*, 508 ss; Plotino, V, 5, 7; Macrobio, *Sat.*, I, 17-22; Dionisio Aeropagita, *Div. Nom.*, IV, 4.

⁸⁵ El timón, instrumento de gobierno del barco, se asume como símbolo del anima mundo que gobierna el universo, en Platón, *Tim.* 36d ss.; Proclo, *In tim.*, II, 118 ss. Eso remite a la tradicional iconografía romana de la diosa Fortuna, habitualmente representada en numismática con un timón en la mano y apoyado sobre un globo, a significar que el mundo se rige sobre la fortuna. Este símbolo aparece tanto en los frisos de San Lorenzo extramuros (conservados en el Museo Capitolino) como en los Triunfos de César de Mantegna, dos obras que pudieron ser la primera fuente y la segunda ejemplo del uso de los jeroglíficos “latinos” en el siglo XV.

⁸⁶ Típico símbolo de amor, como se empezó ampliamente a leer y ver con los *Triumphus Cupidinis* de Francesco Petrarca, fruto de extensas búsquedas sobre material clásico. Se refiere a la fuerza de amor que conecta y mantiene unidas las creaciones de la divinidad (el sol) que gobierna el mundo (el timón), como afirmado en Proclo, *In Tim.*, II, 54.

ceñida con una cinta, con dos lemniscos tapando las orejas y pendiendo por el cuello y el pecho, y otro descendiendo por la espalda. Sus cuerpos eran de leona y sus rostros miraban hacia delante.⁸⁷ Apoyada en sus lomos, ascendía una pirámide triangular de oro macizo de una altura de cinco diámetros de la cada inferior. En cada uno de sus frentes estaba esculpido un círculo y encima de él la letra griega O; en la otra cara, un círculo y encima la letra O; en la tercera, un círculo y sobre él la letra N.⁸⁸ Comenzó aquí Logística, la inspirada por Dios, a decir: «en estas figuras se encierra la armonía celeste. Advierte, Polífilo, que en ellas, con perpetua afinidad y conjunción, hay nobilísimos monumentos antiguos y jeroglíficos egipcios que quieren decir: “Divinae intinitaeque trinitati unius essentiae”. La figura de abajo está consagrada a la divinidad, porque es producida por la unidad y es igual por todos los lados y origen primario de cualquiera otra figura y su base constante y permanente. La circular puesta encima está libre de principio y fin. En su superficie se contienen, directamente debajo de cada una de las imágenes, los tres símbolos que se atribuyen a la divinidad por sus propiedades: el solo todo lo puede con su alegre luz, y su naturaleza es atributo de dios; el segundo es el timón, que expresa el prudente gobierno del universo con su infinita sabiduría; el tercero es el vaso de fuego, símbolo de la participación en el amor. Aunque las tres imágenes sean distintas, contienen sin embargo una sola cosa que está eternamente unida y comunican benignamente su bien, como se expresa en las cornucopias que están en los ángulos de la figura superior».⁸⁹

El autor denota aquí un profundo conocimiento filosófico, simbólico y de las antigüedades egipcias recogiendo noticias de Alberti, Vitruvio y escritores neoplatónicos que aquí confieren el sentido a una composición que en su entereza significa el pasaje de la materia informe (cubo) al *anima mundi* que la moldea (cilindro) hasta las reales formas

⁸⁷ En un extenso pasaje de Platón (*Resp.*, 588b ss.) se afirma que para construirse una imagen del alma es posible imaginarla como una figura mítica como Cerbero, Quimera o Scilla, o sea seres fantásticos que encierran en sí varias formas. Así hay que construir un animal con más cabezas, luego una figura del león y una tercera de un hombre para finalmente conectarlas juntas. Este resultado fantástico resume el alma y sus características: la racionalidad de la parte humana; la irascibilidad del león; la característica concupiscible en la policéfala. Esta es la fuente puntual de Colonna que entonces quiere simbolizar el alma humana.

⁸⁸ Las letras O ON significan en griego (*ὄ ὄν*) significan “el ser” y los círculos que van juntos a las letras remiten al tiempo pasado, presente y futuro (Seneca, *Ep.*, 58, 7; Platón, *Tim.*, 27d ss.; Plotino, V, 1, 4).

⁸⁹ En Colonna, 2006: vol. I, 128-30. Trad. en Colonna, 2008: 251-253. Este pasaje, que no termina donde lo dejé sino sigue en su explicación, deja claro el detalle y la minuciosidad de la descripción de Colonna e incluso la fadiga que cuesta la lectura de la entera novela. Además, vemos que las explicaciones de Colonna son directas y “superficiales” después de tanto esmero descriptivo dado que la búsqueda de las fuentes se hace difícil, aunque siempre la filosofía neoplatónica es entre las primeras claves de lectura.

visibles (prisma) que tienen la capacidad de vivir el presente, pero también de pensar al pasado y al futuro. Clara referencia a los seres humanos y al alma que se encierra en sus cuerpos. En resumen, un pequeño símbolo jeroglífico para significar el proceso de la creación, desde la informidad hasta la materialidad más fina en que se esconde rastro de la misma *anima mundi*: a eso se debe la memoria y la inteligencia que guardamos.

El ultimo obelisco que aparece en la novela reúne en sí todos los elementos egipcios más relevantes que hacen parte del texto: el obelisco en sí, como monumento; la frase jeroglífica que responde a los criterios del latín; otras cuatro composiciones simbólicas jeroglíficas que se organizan en clépeos. El obelisco se describe muy alto y de piedra rojiza, la piedra con la cual se construyeron los obeliscos en la antigüedad egipcia, como referido por Plinio,⁹⁰ de esta forma atestiguando una vez más el perfecto conocimiento de Colonna sobre el tema. En el pedestal cuadrado sobre el cual se establece el obelisco se enseñan los cuatro clépeos simbólicos al que se añade, en el lado frontal, la tarja con la sintaxis jeroglífica, como se resume en las siguientes ilustraciones (Fig.1.4).



Fig. 1.4

Obelisco con representaciones jeroglíficas, en *Hypnerotomachi Poliphili*, Venecia, Aldo Manucio, 1499.

⁹⁰ NH, XXXVI, 63-64.

El primer clípeo descrito lleva esculpidos un jeroglífico compuesto por “una balanza⁹¹ y tras ella un plato;⁹² a un lado había un perro y al otro una serpiente;⁹³ debajo descansaba un arca antigua,⁹⁴ sobre la cual se alzaba una espada recta y desnuda,⁹⁵ con la punta sobresaliendo de los brazos de la balanza y atravesando una corona real⁹⁶” con la letra IUSTITIA RECTA AMICITIA ET ODIUM EVAGINATA ET NUDA ET PONDERATA LIBERALITAS REGNUM FIRMITER SERVAT.⁹⁷

Debajo de este círculo estaba una cartela rectangular donde se ven “un ojo,⁹⁸ dos espigas de trigo atadas atravesadas,⁹⁹ un sable antiguo,¹⁰⁰ dos palos de trillar atravesados y atados sobre un círculo;¹⁰¹ un globo celeste y un timón;¹⁰² luego un vaso antiquísimo del que salía un ramo de olivo con frutos;¹⁰³ seguía un plato plano,¹⁰⁴ dos ibis,¹⁰⁵ seis monedas

⁹¹ Tradicional atributo de la justicia ya en época medieval junto también a la espada, como se verá *infra*; cfr. Katzenellenbogen, 1989:31 ss. Significa *Ponderata*, por claro motivos de utilidad de la herramienta.

⁹² Como visto en precedencia aquí remite a *liberalitas*.

⁹³ La dualidad es patente, con el perro que simboliza la natural fieltad para el dueño (Eliano, *Nat. An.*, VI, 25 ss.; Plinio, VIII, 142 ss.) mientras la serpiente indica su capacidad de matar los humanos con su veneno (Fisiólogo, 10). Aquí significa *Amicitia et odio*.

⁹⁴ Asociado al significado de *Servat*, como explicado antes.

⁹⁵ Típico atributo medieval de la justicia aquí significa exactamente *Iustitia recta*; cfr. Katzenellenbogen, 1989:31; 51 ss.; O'Reilly, 1988:112 ss.

⁹⁶ La corona significa, por clara analogía, *Regnum*, mientras su posición estable en la punta de la espada remite a la firmeza, o sea *Firmiter*.

⁹⁷ “La justicia recta y desnuda y despojada de odio y de amistad, y una ponderada liberalidad conservan con firmeza el poder”; trad. en Colonna, 2008:742, n. 264.

⁹⁸ Se asocia a la palabra *Divo*.

⁹⁹ Aquí se establece un doble sentido sobre el significado de este jeroglífico: *Iulio*. Este puede significar el nombre del militar y dictador romano y el mes de julio, así llamado exactamente porque en este mes nació el Julio César y cuando, además, madura el trigo; cfr. Macrobio, *Sat.*, I, 12, 34; Marcial, X, 62, 7.

¹⁰⁰ Es arma usada por los pueblos orientales, como Persas o Escitas, contra los cuales los romanos combatieron para defender el imperio, pero, sobre todo, se puede establecer una relación con el puñal con el cual se asesinó el mismo Julio César; cfr. Tácito, *Ann.*, XII, 51; Suetonio, *Caes.*, 82. Por eso significa *Caesari*.

¹⁰¹ El círculo remite a *Semper*, mientras los palos de trillar vuelven a remitir al mes en el cual se recogía el trigo. Si antes hemos visto que este madura en julio, agosto es el mes dedicado a la cosecha. Al igual que julio remite a Julio César, agosto remite a *Augusto*, que es el significado de este símbolo; Macrobio, *Sat.*, I, 12, 35.

¹⁰² El globo significa claramente *Totius orbis*, mientras el timón, como visto hace poco, *Gubernatori*.

¹⁰³ Su significado es *Ob animi clementiam*. La rama de olivo puede significar la clemencia (Estacio, *Theb.*, XII, 92).

¹⁰⁴ *Liberalitatem*.

¹⁰⁵ Este es uno de los símbolos más comunes para indicar el Egipto, en efecto aquí se relaciona a *Aegyptii*. El ibis es ave consagrada a Isis y Thot y la fuente usada por Colonna podría ser Marciano Capela, *De nuptiis*, 175.

en círculo,¹⁰⁶ un templete con la puerta abierta y con un altar en medio¹⁰⁷ y, por último, dos plomadas¹⁰⁸ que en latín se interpretan DIVO IULIO CAESARI SEMP. AUG. TOTIUS ORB. GUBERNAT. OB ANIMI CLEMENT. ET LIBERALITATEM AEGYPTII COMMUNI AERE S. EREXERE.¹⁰⁹

En otro frente del basamento del obelisco está otro círculo donde se muestran escudido los jeroglíficos compuestos de la siguiente forma: “un caduceo con serpientes;¹¹⁰ en la parte inferior de su vara, una hormiga que crecía hasta convertirse en elefante,¹¹¹ a uno y otro lado. En la parte superior vi igualmente dos elefantes que decrecían hasta ser hormigas; entre ellos, en el centro había un vaso con fuego y al otro un platillo con agua¹¹²”. Conjunto que significa PACE AC CONCORDIA PARVAE RES CRESCUNT, DISCORDIA MAXIMAE DECRESCUNT.¹¹³

En otra cara se inscribía otro clípeo formado por “un ancla¹¹⁴ atravesada en el diámetro, sobre la que descansaba un águila con las alas abiertas,¹¹⁵ y en su barra una cuerda

¹⁰⁶ Significa *Communi aere*. Las monedas remiten al gasto, a la riqueza, o sea al tesoro, mientras la disposición en círculo alude al debate civil que se puede establecer entre los seres humanos (Cicerón, *Orat.*, I, 159). El número 6 se explica con su valor de armonía y proporción (Marciano Capela, *De nuptiis*, 736; Macrobio, *In somn. Scip.*, I, 6, 12).

¹⁰⁷ La relación entre esta imagen y la palabra *Sepulchrum* es directa y clara. De todas formas, Colonna interpreta este obelisco como sepulcro de Julio César secundando una tradición bien arraigada en el Renacimiento que quiere que el obelisco vaticano fuera exactamente su túmulo; cfr. D’Onofrio, 1992:11 ss.; Iversen, 1968:19 ss.

¹⁰⁸ Vitrubio (VII, 3, 5) nos explica que esta herramienta se utiliza, como sigue haciéndose, para levantar verticalmente las paredes. Por eso aquí significa *Erexit*.

¹⁰⁹ “Al divino julio César siempre Augusto, gobernador de todo el orbe, se lo erigieron del tesoro común los egipcios a causa de su liberalidad”, trad. en Colonna, 2008:742, n. 265.

¹¹⁰ El caduceo aquí significa *Pax et concordia*, habitual significado de este objeto mitológico, como se lee en Livio, VIII, 20; Aulo Gelio, X, 27; Macrobio, *Sat.*, I, 19, 16; Servio, *In Aen.*, IV, 242; Isidoro, *Etym.*, VIII, 11, 48.

¹¹¹ Esta imagen y su contrario significan *Parvae res crescunt* y *Maximae decrescunt*. No es imagen que se encuentra en otros casos, pero Jerónimo utilizó elefantes y hormigas para remitir a cosas extremadamente grandes o pequeñas (*Adv. Ruf.*, III, 28; *Epist.*, LX, 102).

¹¹² La *Discordia* significada por este jeroglífico remite a la contrariedad entre el agua y el fuego, dos elementos totalmente opuestos y que nada tiene que compartir entre sí de las cualidades de los elementos (húmedo, seco, caliente, frío); cfr. Aristóteles, *Meteor.*, 378b ss.). Sobre el tema véase más adelante cap. 6.

¹¹³ “En la paz y la concordia crecen las cosas pequeñas; en la discordia disminuyen las mayores”, en Colonna, 2008:742, n. 266. La frase latina procede directa y fielmente de Salustio, *Iug.*, X, 6. El significado de este jeroglífico es directa referencia al *festina lente* o *festina tarde* que ya hemos visto en el jeroglífico del delfín enroscado en el ancla, invención de Colonna que une la sentencia literaria de Augusto y el símbolo de las monedas de Tito. El *festina tarde*, invito a la templanza, es uno de los hilos rojos de la novela entera.

¹¹⁴ Aquí resulta natural entonces la asociación con el término *Tenacissimum*.

¹¹⁵ Su significado de *Imperii* resulta algo claro puesto que históricamente el águila, mucho más allá de la insignia de los Habsburgo fue símbolo del Imperio romano, como se podía ver en los estandartes en los campos de batallas; cfr. Plinio, X, 16; Ovidio, *Fast.*, V, 586; Juvenal, XIV, 197.

enredada;¹¹⁶ debajo, un soldado¹¹⁷ sentado entre algunos instrumentos bélicos¹¹⁸ sostenía, mirándola, una serpiente¹¹⁹”. Jeroglífico que se lee MILITARIS PRUDENTIA, SEU DISCIPLINA IMPERII EST TENACISSIMUM VINCULUM.¹²⁰

En fin, la última composición jeroglífica con un “trofeo,¹²¹ en la parte baja de cuya lanza¹²² había dos palmas atravesadas.¹²³ Y también atadas a ella, dos cornucopias llenas se separaban.¹²⁴ En la parte mediana, a un lado había un ojo¹²⁵ y al otro una estrella cometa¹²⁶” para significar DIVI IULII VICTORIARUM ET SPOLIORUM COPIOSISSIMUM TROPHAEUM SEU INSIGNIA.¹²⁷

Con este último ejemplo hemos visto todas las formas más relevantes con las cuales Francesco Colonna testimonió en su texto el conocimiento y la interpretación de la cultura egipcia. Resulta claro que tanto en los monumentos como en las frases (las tarjetas que se leen de izquierda a derecha) o composiciones jeroglíficas (los clípeos) las fuentes del autor véneto son, sobre todo, o se podría decir casi exclusivamente latinas e italianas, según se trate de fuentes literarias o fuentes anticuarias y arqueológicas. Ahora bien, todas estas fuentes latinas sobre la cultura egipcia y los jeroglíficos, más en general sobre determinados símbolos, colores y materiales, en el *Hypnerotomachia Poliphili* vienen combinados y moldeados para crear novedosas representaciones que puedan servir al autor para el fin de las varias etapas novelescas del viaje en sueño de Polifilo. Claro está, toda esta obra hermenéutica realizada por Colonna influyó sobre los autores

¹¹⁶ La asociación entre la cuerda con nudos y la palabra *Vinculum* queda decididamente patente.

¹¹⁷ Significa de forma clara *Militaris*, clara analogía entre figura y su sentido.

¹¹⁸ Las armas remiten a la disciplina militar (Livio, VIII, 7, 23, 34), por eso aquí se asocia a la palabra *Disciplina*.

¹¹⁹ La serpiente como Prudentia es algo común ya desde el Medioevo, cuando las alegorías de la Prudencia tenían como atributo más usado este réptil debido al versículo neotestamentario de Mateo, 10.16: “sed, pues, prudentes como serpientes”.

¹²⁰ “La prudencia militar o disciplina es tenacísimo vínculo del imperio”, en Colonna, 2008:742, n. 267.

¹²¹ El trofeo establece una relación claramente tautológica con las palabras *Trophaeum seu insignia*.

¹²² La relación entre esta lanza (o asta) y el término *Spoliorum* queda patente al enterarse que en las ceremonias de triunfos romanos los trofeos eran panoplias expoliadas a los enemigos; cfr. Plinio, III, 28; Virgilio, *Aen.*, XI, 5.

¹²³ Significa *Victoriarum*, algo tradicionalmente atribuido a las palmas como ya explica en más ocasiones.

¹²⁴ Las cornucopias llenas equivalen a *Copiosissimum*, superlativo indicado probablemente por la comparecencia de dos elementos en lugar de uno. Sobre las cornucopias, cuyo nombre ya remite al elemento “copioso”, v. nota 83.

¹²⁵ La habitual relación entre el ojo y la divinidad que aquí conduce a significar la palabra *Divi*.

¹²⁶ Significa *Iulii*, porque como cuenta Suetonio (*Caes.*, 88) a su muerte una cometa resplandeció en el cielo por 7 días.

¹²⁷ “Copiosísimo trofeo o enseña de las victoria y saqueos del divino Julio”, en Colonna, 2008:743, n. 268.

contemporáneos que vieron estas composiciones simbólicas por primera vez. Me refiero sobre todo a autores de géneros que puedan definirse emanación, o que se vieron parcialmente influidos por los jeroglíficos egipcios y su interpretación. En efecto, humanistas y doctos del comienzo del siglo XVI como Erasmo de Róterdam y Andrea Alciato se dieron cuenta de la dualidad de interpretación de los jeroglíficos por parte de Horapolo y Colonna, tanto que llegaron a pensar que las representaciones y los significados asignados por el italiano no solamente fueron auténticas, sino fruto del estudio del tratado de Queremón de Alejandría, sabio egipcio, preceptor de Nerón, filósofo estoico, pero, sobre todo, creador de una gramática jeroglífica (parecida a la de Horapolo pero más extensas) perdida y que Colonna a través de sus signos novedosos demostraba poseer. En efecto Queremón fue autor antiguo realmente existido, definido por Jerónimo *vir eloquentissimus, narrat de vita antiquorum aegyptii sacerdotum*,¹²⁸ o sea “hombre elocuentísimo, que narró la vida de los sacerdotes egipcios”. Sin embargo, de sus escritos nos han llegado solamente algunos fragmentos, con dos testimonios principales: la enciclopedia bizantina *Suda* y el *Exegesis in Iliadem* de Juan Tzetze. De *Suda* aprendemos que Queremón estaba al cabo de una escuela de gramáticos en Alejandría, mientras de Tzetze sabemos que explicaba los jeroglíficos como alegorías capaces de ocultar la teoría de la naturaleza de los dioses. Ya de esto es fácil establecer una relación con la interpretación de los signos egipcios por parte de los humanistas de los siglos XV y XVI, pero además de esta que pudo ser una frase esclarecedora sobre la actividad de Queremón y sobre los jeroglíficos, Tzetze añade incluso un diminuto léxico que confirmaría cuanto escrito por Horapolo y sus interpretaciones.¹²⁹ Estas dos noticias sobre Queremón, que iban a sumarse a otras, se remontan a publicaciones a caballo entre el siglo XV y XVI, al coincidir el año de publicación de la enciclopedia *Suda* con lo de la *Hypnerotomachia Poliphili*, el 1499.¹³⁰ Así que, pese a haber podido ser conocidas por el mismo Colonna, lo que es cierto es que iban a crear la falsa creencia de los lectores y estudiosos que sus jeroglíficos podían proceder directamente de una copia de la perdida

¹²⁸ Jerónimo, *Adversus Iovianianum*, II, 13, PL0023, 316A-B. Sobre los varios fragmentos sobrevividos u los que se citen enseguida véase *Stoici romani minori*, 2008.

¹²⁹ El jeroglífico del buey significa tierra, el ciervo año, una abeja el rey, un halcón el alma, etc.

¹³⁰ La anónima enciclopedia *Suda*, probablemente una recopilación de varios autores, se publicó por primera vez en Milán en 1499 gracias al cuidado del humanista Demetrio Calcondila. Por lo que se refiere a Tzetze este se conocía en ambientes humanísticos gracias a Pietro Crinito, quien los menciona en el *De honesta disciplina* (1504).

gramática de Queremón, que iba entonces a confirmar las noticias antiguas sobre su existencias y, al igual, confirmaba el carácter ideográfico de los símbolos. El primero en darse cuenta de esta posible convergencia fue Erasmo de Róterdam que en la segunda de las 5 *Chiliades* que componen su recolección de Adagios se extiende más que para todos los otros proverbios en la explicación del *Festina tarde*,¹³¹ que hemos visto usado por Colonna quien le dio forma visual. El humanista holandés empieza el examen del proverbio afirmando que la oposición entre los dos términos constituye un *aenigmatis speciem*, o sea un enigma cuya fuerza expresiva se debe a la “limitada brevedad de las palabras” (*circuncisa vocum brevitatis in se complectitur*), algo que relaciona los proverbios a los jeroglíficos y los conforma como género definible proto-emblemático. En efecto la explicación sigue afirmando que este proverbio encima de todos los demás recolectados es digno de ser esculpido sobre en las columnas, representado en las entradas de los templos, pintado en los portones de las cortes, grabado en los anillo de los príncipes, expresado en los cetros de los reyes y, más en general, de ser representado en todos los monumentos para ser visto y de la máxima utilidad a todos, especialmente a los príncipes.¹³² Se trata de las típicas modalidades de representación de los jeroglíficos, tanto egipcios como renacentistas, pero también de los emblemas y de las empresas, géneros que vendrán a la luz, con algunas claras diferencias que se verán más adelante, a mediados entre la cuarta década y mediados del siglo XVI. Erasmo sigue en su larga explicación afirmando que el proverbio fue usado por Augusto y Tito Vespasiano, cuya moneda, regalo de Pietro Bembo, le mostró personalmente Aldo Manucio en Venecia¹³³ y que, cabe recordarlo, usó la imagen como su marca tipográfica a partir de 1502. La moneda se describe con en el recto la cara de Tito con una inscripción y en el verso un ancla alrededor de la cual se enrosca un delfín, algo que significa el dicho de Augusto, “Apresúrate despacio”, exactamente como

¹³¹ *Erasmi roterodami*, 1513, II, 1:112r.-114v.

¹³² [...] *in tanto proverbiorum numero non arbitreris ullum esse perinde dignum, quod omnibus incidatur columnis, quod pro templorum omnium foribus describatur, et quidem aureis notis, quod in principalium aularum valvis depingatur, quod primatium insculpatur anulis, quod regis in sceptris exprimat, denique quod omnibus ubique monumentis repraesentetur, propagetur, celebretur, ut quod tantopere expediat semper cuiusque observari animo, nusquam non occurrat oculis, nulli quidem mortalium non maximo futurum usui, praecipue tamen principibus*; en *Íd.*

¹³³ *Iam vero dictum idem Tito Vespasiano placuisse ex antiquissimis illius nomismatis facile colligitur, quorum unum Aldum Manutius mihi spectandum exhibuit argenteum, veteris planeque Romanae sculpturae, quod sibi dono missum aiebat a Petro Bembo patritio Veneto, iuvene cum inter primos eruditum omnis literariae antiquitatis diligentissimo pervestigatione*, en *Íd.*

[...] En efecto, así se llaman [jeroglíficos] las misteriosas inscripciones, muy utilizadas a lo largo de los siglos, sobre todo entre los poetas y los sacerdotes egipcios que consideraban sacrílego revelar al vulgo profano los misterios a través de las letras comunes, como hacemos nosotros. Al contrario, si consideraban algo digno de ser conocido lo representaban expresándolo con figuras de animales y de otras diferentes realidades, de forma que no todos podían comprender el sentido de impulso, sino si alguien había reconocido profundamente los significados de las cosas y la naturaleza de cada animal, éste, después interpretado lo símbolos, descubría el misterio de la expresión [...] También si Horo el egipcio, del cual quedan dos libros que tratan de estos símbolos, refiere que con el grabado de la serpiente no se represente el año, sino el tiempo [...] Plutarco, en su comentario *De Osiride* escribió sobre el tema al igual que Queremón entre los griegos, como testimoniado por *Suda*; de sus libros creo que se haya sacado lo que acabamos de ver, un objeto de este tipo en que también estaba este dibujo: un círculo y luego un ancla que en su mitad, como dicho, estaba abrazada a un delfín con su cuerpo enroscado. El círculo, como indicado por la interpretación escrita, dado que no tiene término indica la eternidad del tiempo. El ancla representa la lentitud porque retiene el navío y, atándolo, lo mantiene parado. Al contrario, el delfín, puesto que no hay otro animal más rápido o con carrera más ágil, indica la velocidad. Y si reflexionas bien resulta esta expresión: “apresúrate siempre despacio”. Este tipo de escritura no sólo posee gran belleza, sino también gran placer si, como ya he dicho, alguien comprenderá en el profundo el sentido de las cosas representadas, y esto ocurre en parte con una atenta contemplación de las realidades y de las razones de la naturaleza, en parte con el conocimiento de las disciplinas liberales.¹³⁴

¹³⁴ [...] *indicio sunt monimenta literarum hieroglyphicarum. Sin enim vocantur aenigmatae sculpturae, quarum priscis saeculis multus fuit usus, potissimum apud Aegyptios vates ac theologos, qui nefas esse ducebant sapientiae mysteria literis communibus vulgo prophano prodere, quemadmodum nos facimus, sed si quid cognitu dignum iudicassent, id animantium rerumque variarum expressis figuris ita repraesentabant, ut non cuivis statim promptum esset conuicere, verum si cui singularum rerum proprietates, si peculiaris cuiusque animantis vis ac natura cognita, penitusque perspecta fuisset, is demum collatis eorum symbolorum coniecturis, aenigma, sententiae deprehendebat [...] Etiam si Horus Aegyptiis, cuius extant duo super huiusmodi symbolis libri, serpentis sculptura non annum, sed aevum repraesentari [...] Scripsit his de rebus Plutarchus in commentario De Osiride, et Chaeremon apud Graecos, testimonio Suidae; cuius ex libris excerpta suspicor ea, quae nuper conspeximus, huius generis monimenta, in quibus etiam haec inerat pictura: primo loco circulus, deinde ancora, quam medium, ut dixi, delphinus obtorto corpore circumplectitur. Circulus, ut indicabat interpretamentum adscriptum, quoniam nullo finitur*

Del pasaje de Erasmo nos damos fácilmente cuenta de su conocimiento del tema y de las fuentes aceptadas sobre los jeroglíficos. En efecto, los dos libros que forman el tratado de Horapolo se citan como primera referencia, seguida por Plutarco y por Queremón, del cual como se ha visto sólo se conocían algunos fragmentos que hablaban de su sabiduría al respecto de los símbolos egipcios. Sin embargo, la descripción de Erasmo sigue con la clara referencia al conjunto jeroglífico utilizado por Colonna: el círculo seguido por el delfín enroscado al ancla. No hay constancia alguna de este jeroglífico ni en los monumentos antiguos ni en la tratadística que recoge algunos símbolos usados por la escritura de los egipcios. Pues, la única fuente disponible en haber utilizado este jeroglífico es el *Hypnerotomachia Poliphili*, donde ya se ha visto ser pura invención de Francesco Colonna. El humanista nórdico, al ver tanto conocimiento anticuario y arqueológico en el texto, al igual de la *koiné* literaria y cultural que se mostraba asumió que los jeroglíficos descritos y expuestos con las xilografías que ilustran la novela de Colonna eran fruto de la lectura y estudio de la perdida gramática jeroglífica de Queremón. Las novedades insertadas por el italiano en el viaje de Polifilo no podían entonces ser una invención primigenia sino debían tener una fuente precisa y, al no encontrarla, no podía ser otra que el perdido texto del docto egipcio que fue preceptor de Nerón.¹³⁵

Este largo comentario de Erasmo sobre el *festina lente* tenía que ser muy bien conocido por Andrea Alciato, inconsciente iniciador de la emblemática y asiduo conocedor de la

termino, sempiternum innuit tempus. Ancora, quoniam navim remoratur et alligat sistitque, terditatem indicat. Delphinus, quod hoc nullum aliud animal celerius, aut impetu perniciose, velocitatem exprimit. Quae sis cite connectas, efficiet huiusmodi sententiam: Αὐτὸς στεῦδε βραδέως «Semper festina lente». Porro hoc scripturae genus non solum dignitatis plurimum habet, verum etiam voluptatis non parum, si quis modo rerum, ut dixi, proprietates penitus perspectas habuerit, id quod partim contingit sollerti contemplatione rerum causarumque naturalium, partim liberalium cognitione disciplinarum; en Íd.

¹³⁵ Otra inspiración que nos deja este largo pasaje es la concepción de Erasmo sobre la interpretación de los jeroglíficos. Se trata de algo totalmente acorde a la moda de entonces, un símbolo que, gracias a sus cualidades de síntesis puede conseguir la atención del espectador, algo que puede convertirse en profunda contemplación a través de la cual nuestra alma, aprovechando de los sentidos dormidos a raíz de esa misma contemplación, puede sublimarse hasta alcanzar el conocimiento más puro y completo de estos símbolos, que no son más que el espejo de todas las cualidades de los que representan (como escribo Erasmo, si alguien “comprenderá en el profundo el sentido de las cosas representadas, y esto ocurre en parte con una atenta contemplación de las realidades y de las razones de la naturaleza”). Exactamente cuanto prescrito por los humanistas que estudiaron Horapolo, a partir de Ficino, y que conciliaban esta sabiduría al neoplatonismo y la ancestral tradición de la *prisca theologia*. Una interpretación que será desarrollada, justo a partir de los años en que Erasmo completaba sus *Adagia*, por Pierio Valeriano Bolzanio, del cual entraré en el detalle en el próximo apartado.

obra del humanista nórdico además de su amigo.¹³⁶ En efecto, se asocia a la opinión del holandés en el reconocimiento de los jeroglíficos del *Hypnerotomachia* como copia de aquellos comunicados en la desaparecida gramática de Queremón. Lo comunica en un celeberrimo pasaje del *De verborum significatione* (publicada en 1530): *Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem* [Las palabras significan, las cosas son significadas. Sin embargo, a veces también las cosas son significadas, como los jeroglíficos de Horo y Queremón].¹³⁷ Se trata de frase de la máxima importancia y que se mencionará por completo en el apartado dedicado a Alciato como iniciador del género de los emblemas. Lo que más importa en esta sede es que Alciato sigue la opinión de Erasmo en el reconocimiento de Queremón detrás de los jeroglíficos de Colonna que de esta forma se atesta como máxima referencia jeroglífica junto a Horapolo. Dos autores que con sus dos textos esclarecen la matriz simbólica de los sagrados símbolos egipcios. No obstante, a confirmación de cuanto filtró esta creencia alrededor de los jeroglíficos creados por Colonna, entre Erasmo y Alciato tenemos otro autor muy importante que escribió sobre el tema. Se trata de Filippo Fasanini, quién recordemos fue profesor de Alciato en la universidad boloñés, pero, sobre todo, resulta ser uno de los primeros traductores al latín de los *Hieroglyphica* de Horapolo, aunque su traducción se llevó a cabo solamente dos años después de la de Bernardino Trebazio, sin poder así recibir la palma de primera traducción existente. Pues, al final de la dicha edición¹³⁸ se encuentra la explicación del autor titulada *Ex diversis auctoribus declaratio sacrarum litterarum* y donde, después de haber expuesto todas las fuentes antiguas más significativas sobre el tema, claramente mencionando Queremón, crea una lista de ejemplos jeroglíficos donde, entre otros, propone el habitual del *Semper festina lente* (significado asignado en la nota al margen) compuesto por el círculo y el delfín enroscado al ánora, declarando además de haberlo visto esculpidos en los obeliscos romanos.¹³⁹ Después de todo lo dicho parece claro que Fasanini nunca pudo ver esta serie jeroglífica esculpida en una de las caras de un obelisco

¹³⁶ Sobre la relación entre Alciato y Erasmo véase Cascione, 2007; Margolin, 1995; Abbondanza, 1960.

¹³⁷ Cfr. Colonna, 2009: XLIII-XLIV.

¹³⁸ Fasanini, 1517.

¹³⁹ *Vidimus et nos picturam quandam praeter figuras illas animalium vasorum instrumentorumque formas quibus pro literis utebant in obeliscis Romae existentibus, in qua circulus mox anchora inerat, quam mediam delphinus obtorto corpore circumplectitur*; en Ibidem.:LXVIII.

de la ciudad eterna simplemente porque no podía existir al no tratarse de un verdadero jeroglífico egipcio.¹⁴⁰

Se puede serenamente afirmar entonces que si toda la construcción teórica creada entre los siglos XV y XVI alrededor de los jeroglíficos de Horapolo se basaba sobre un equívoco histórico y filológico, de la misma manera ocurrió para los jeroglíficos de Francesco Colonna. Como visto, estos se creyeron originales y copiados de otro texto de referencia que la antigüedad nos había legado, obra de Queremón de Alejandría. Así que gracias, o por culpa de las fragmentarias noticias literarias sobre este autor nació la falsa idea de importantes humanistas como Erasmo, Alciato o Fasanini que los jeroglíficos de Colonna no fueron de su creación original sino sacados y copiados de una misteriosa copia del texto compuesto por Queremón en el I d.C. Por eso cuando se encuentra la atribución a Queremón de algunos jeroglíficos en el siglo XVI en realidad estamos delante de las ideaciones de Francesco Colonna para el *Hypnerotomachia Poliphili. Corpus* inventado y que recoge las indicaciones literarias y arqueológicas latinas, más precisamente romana. No cabe la menor duda entonces que la celebridad de la novela de Colonna, la mirable belleza de sus xilografías y esta semi-mítica atribución de los jeroglíficos contribuyeron a la notoriedad de estos símbolos que se asumieron como nuevos y originales signos del lenguaje egipcio, tanto que se llegó a incluirlos a aquellos de los *Hieroglyphica* de Horapolo para constituir un léxico cuanto más amplio posible para fomentar el uso de este lenguaje oculto. Esto ya ocurrió en la edición latina de Horapolo publicada en 1545 por Jacques Kerver donde, entre otros, podemos ver con bonitas xilografías el jeroglífico del bucráneo y de la cara con los ojos fuera de las órbitas puestos arriba en el aire para significar respectivamente el trabajo y los dioses Manes (Fig. 1.5). Más allá de la relación con los *Hieroglyphica*, la notoriedad de las imágenes de Colonna se demuestra con la inclusión en tratados de diferentes autores, no sólo italianos, como en el caso del *Champfleury* de Geoffroy Tory (1529), tratado tipográfico que inserta varios símbolos en la ilustración para la letra “Y”,¹⁴¹ o todavía uno de los más importantes tratados simbólicos del siglo, el *Symbolicarum quaestionum libri quinque* de Achille Bocchi, que se abre exactamente con el jeroglífico del bucráneo con atadas una

¹⁴⁰ Además, parece que Fasanini nunca viajó a Roma, así que sus conocimientos pudieron ser solamente de segunda mano, de viajeros sus contemporáneos, cuentos orales o, claro está, de las omnipresentes noticias de los escritores clásicos como Amiano o Plinio entre otros; cfr. Calitti, 1995; Colonna, 2009:LVI

¹⁴¹ F. LXIIIr.

azada por cuerno, al igual de cuanto aparece en el Polifilo, pero recoge de él también el *triceps* de la prudencia del símbolo 146 y, más aún, el siguiente símbolo dedicado a su hijo, Pirro Bocchi, para el cual crea una composición en “místicas letras egipcia” (*Ex mysticis aegyptiorum literis*) que no es más que una reproducción más agitada de una de las frases jeroglíficas de Colonna a la cual Bocchi asocia un pasaje textual del *De deo socratis* de Apuleyo (Fig. 1.6).¹⁴²

¹⁴² Rolet, 2015:vol. 2, 837 ss.; para un análisis de las influencias del *Hypnerotomachia* en Bocchi véase Watson, 1993:19-20; 136-137; cfr. Gabriele, 2011:189, n. 16.

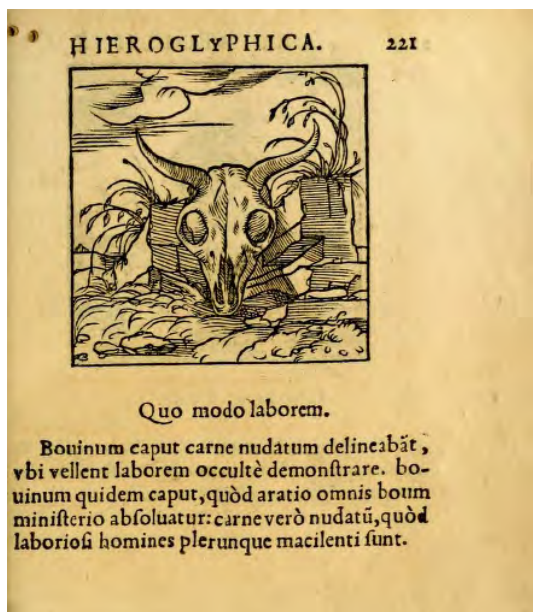


Fig. 1.5

Ilustraciones de los jeroglíficos de Quearemón (*alias* Francesco Colonna) en *Ori Apollinis Niliaci, De sacris notis & sculpturis libri duo*, Parisiis, Iacobum Kerver, 1551.



Fig. 1.6

Símbolo 1 y 147 en Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae, Typographiae Bononiensis, 1573.

1.3 LOS *HIEROGLYPHICA* DE PIERIO VALERIANO: CULMEN DE LA INTERPRETACIÓN NEOPLATÓNICA DE LOS JEROGLÍFICOS

Uds. veían todos mis pensamientos [...] ser dirigidos a una materia que nadie intentó o que fue manejada de manera muy débil por muy pocos, es decir, que yo me afanaba con ansiedad sobre los jeroglíficos de los egipcios, y con toda la rapidez posible me las ingeniaba para terminar esta obra que planeé desde mucho tiempo, aunque todavía no bien compuesta.¹⁴³

Se trata de palabras escritas por Giovanni Pietro dalle Fosse, alias Pierio Valeriano Bolzanio (1477-1558), el humanista italiano que en el año 1556 publicó, gracias a la labor de impresión del taller de Michael Isengrin en Basilea, la primera edición completa de su tratado titulado *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*.¹⁴⁴ Es obra cuantiosa, compuesta por 58 libros en los cuales el autor intenta brindar un compendio de los estudios sobre la escritura jeroglífica egipcia que abarcaron aproximadamente 50 años de su vida. Algo que hasta entonces solamente él, como enseguida veremos en detalle, cumplió de manera tan extensa y pormenorizada.

¹⁴³ Valeriano, 1556:164r., B: *Quia vero videbas cogitationes meas ad materiam hodie [...] intactam, vel parcissime a nonnullis traditam, intentas esse, ad Aegyptiorum scilicet hieroglyphica studiosus anhelare, longamque istiusmodi rei seriem instructam, non tamen absolutam, quam tamen quanta poteram festinatione urgebam.* Trad. propia.

¹⁴⁴ La primera edición de la obra en realidad se publicó en Florencia, muy probablemente por Torrentino, pero se trata de una edición parcial y que termina con el comienzo del libro IX; véase ROLET, 2001.



Fig. 1.7

Retrato de Pierio Valeriano en *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii*, Basilea, Michael Isengrin, 1556.

Como dicho el tratado se compone de 58 libros en los cuales el humanista italiano consigue restituirnos el significado de un caleidoscopio de entidades que pueblan y existen en nuestro mundo, partiendo de los animales para concluir con el mundo vegetal, en el medio de los cuales se atestiguan toda una serie de símbolos pertenecientes a los elementos naturales y a la persona humana y sus creaciones.¹⁴⁵ Con esta aportación más

¹⁴⁵ Más en particular del capítulo 1 al 31 trata del mundo animal, con los tres primeros libros dedicados al león, al elefante, al toro y al caballo para luego pasar a la serpiente, al águila hasta el delfín y al pez universal. Del capítulo 32 al 37 pasa a analizar los símbolos de la figura humana como la cabeza, el corazón, la mano y los dedos. En la parte central del tratado se pierde en parte la compartimentación con una mezcla de diferentes ámbitos simbólicos. De hecho, del capítulo 38 al 49 pasa a tratar elementos heterogéneos como por ejemplo las letras egipcias, el cielo, las fuentes, las figuras esféricas y cuadradas, las vestimentas, las piedras preciosas, las armas, el sol, las estrellas, hasta la nave, los instrumentos musicales, el yunque y el martillo y los elementos religiosos como templos y pirámides. El tratado se remata con los diferentes elementos del mundo vegetal como la palma, el olivo, el manzano, la rosa y la calabaza que componen los libros del 50 al 58. Cabe decir que la forma más común en la que se conoce el tratado es con el añadido de dos libros, alcanzando los 60 totales. Estos fueron redactados por el humanista Celio Augusto Curione quien, en 1567, volvió a publicar el entero tratado con su añadido titulado *Hieroglyphicorum commentariorum libri duo*. Estos dos nuevos capítulos se dedican a Basilio Amerbach y a Theodor Zwinger tratando varios asuntos como los dioses y los seres humanos en el antiguo Egipto el primero y animales, figuras geométricas, piedras y plantas el segundo. A partir exactamente de 1567 esa será la composición oficial del tratado que también en las dos primeras traducciones, al francés y al italiano, incluirá los 60 capítulos completos. El tema de la composición del tratado fue ya llevado a cabo por Karl Giehlow al principio del siglo pasado (su texto ha sido traducido al italiano y al inglés, con esta segunda dotada de un escaso aparato crítico; cf. Giehlow, 1915; Íd., 2004; Íd., 2015) y, más recientemente, en la excelente introducción de la edición española del texto a cargo de Francisco José Talavera Estesos, cf. Valeriano, 2013.

que en el contenido quiero hacer hincapié en que esta obra puede establecerse como una especie de frontera, un texto que, a guisa de Jano bifronte, dirige su mirada tanto a lo que será el futuro de este género literario y artístico, como hacia atrás, al consolidar las tradiciones sobre este campo de estudios. De hecho, al investigar la tradición jeroglífica española y los influjos de procedencia transalpina que fueron a determinarla no se puede subestimar la relevancia que alcanzó este tratado. Pues, como decía, Valeriano con su compilación se pone como una divisoria en la tradición jeroglífica, mirando a la vez por delante y hacia atrás. En el primer caso, que aquí solamente voy a rozar para centrarme en él en la segunda parte de este trabajo, después de la publicación de 1556 y en las décadas siguientes el mismo concepto de jeroglífico al parecer encontró nuevas formas. Los estudios sobre este lenguaje evolucionan, se desatan del papel que los asuntos filosóficos tuvieron hasta entonces¹⁴⁶ mientras que los símbolos, así como entendidos y explicados por Valeriano, encontraron nuevos campos de aplicación extendiendo la popularidad del tratado.¹⁴⁷ Precisamente en los años de elaboración del texto y hasta su publicación nos encontramos en el periodo más fructífero de transmisión de los jeroglíficos a España. Me refiero a muestras como los celeberrimos relieves de la Universidad de Salamanca, creados entre 1520 y 1530, o la cita de Horapolo hecha en 1546 por Gómez de Castro en su *Publica Laetitia*, hasta acabar, por ironía de la suerte, al 1556. Este año, además de ser lo de publicación de los *Hieroglyphica* de Valeriano, es también lo de la primera impresión española del texto griego de Horapolo por mano de Juan Lorenzo Palmireno.¹⁴⁸ No obstante, además de esta muy breve digresión sobre la arribada del tema jeroglífico en tierra española, las citas directas del tratado de Valeriano demuestran la importancia que estos 58 libros tuvieron para el desarrollo de esta “ciencia” en este territorio donde, sobre todo en los aparatos efímeros y las justas poéticas puestas en marcha para las ocasiones festivas, se llegó a utilizar este tipo de sabiduría con gran profusión. Así que hallamos rastros del humanista italiano nuevamente en Gómez de

¹⁴⁶ Para una introducción general sobre los estudios jeroglíficos posteriores a Valeriano, véase Iversen, 1993:88-123.

¹⁴⁷ Los *Hieroglyphica* gozaron de un gran número de reediciones durante los siglos XVI y XVII. Por eso remito a la introducción en Valeriano, 2013: CXXI-CXLI. Querría además subrayar la importancia de las traducciones del tratado al francés y al italiano, publicadas respetivamente en Lyon en 1576 (seguida por otra versión en 1615) y en 1602 en Venecia (seguida por otra en 1625). Se trata de importantes ediciones que prueban la necesidad de hacer la obra de Valeriano más accesible y utilizable; cfr. Ibid.:CLIII-CLV.

¹⁴⁸ Para los varios ejemplos jeroglíficos alrededor de mediados del siglo XVI español, que abarcan literatura, artes plásticas y aparatos efímeros, entre la buena bibliografía al respeto remito a Moraes Cardoso Leal, 2014:241-244, vol. 1.

Castro, muy interesado en los sentidos de los ideogramas egipcios,¹⁴⁹ como también en Jorge Báez de Sepúlveda, autor del programa para el recibimiento de Ana de Austria en Segovia,¹⁵⁰ y todavía en Pedro Mexía, Juan Pérez de Moya, hasta Sebastián de Covarrubias¹⁵¹ y casi todos los autores de tratados de emblemas.¹⁵² Pues, el tratado de Valeriano después de su *editio princeps* encontró terreno abonado para un uso de los jeroglíficos prácticamente en todos los ámbitos, literarios como artísticos e incluso retóricos en los sermones que se pronunciaban durante las más dispares ceremonias, en Italia como en territorio español. De esta manera Valeriano logró en su propósito primigenio, es decir, aumentar el conocimiento de los antiguos jeroglíficos en uso en el Egipto de antaño, reconstruir sus significados, comprender la lógica de creación ocultada en los ideogramas y dilatar ese sabio conocimiento al menos a los personajes cultivados de su época para que pudieran usar esos símbolos, si no exactamente a ciencia cierta, seguramente con profunda consciencia de sus orígenes y de sus significados.

Sin embargo, con este estudio quiero dirigirme de manera extensa a la génesis de este tratado que se puede afirmar con buena razón se establezca como culmen de una especulación filosófica nacida en la Florencia gobernada por los Medici e impregnada de las ideas que brotaban del estudio neoplatónico llevado a cabo de modo exhaustivo desde 1463 por Marsilio Ficino y otros humanistas de su círculo¹⁵³. En este sentido se puede comprender mi afirmación sobre el volver la mirada hacia atrás por parte de Valeriano puesto que no cabe duda de que la realización de la obra fue el fruto más completo de aquella manía jeroglífica procedente de la llegada en 1422 a Florencia del código de los *Hieroglyphica* de Horapolo.¹⁵⁴ Sin embargo, hasta la fecha las razones del principio de los estudios y de la génesis de la obra, como también la lógica subyacente a los jeroglíficos por parte de Valeriano en la redacción de la misma no encuentran juicio concorde entre los estudiosos. En mi opinión las mejores respuestas las proporciona el

¹⁴⁹ Además del ya citado *Publica laetitia*, el autor usa el tratado italiano también para la creación de los aparatos efímeros levantados para la entrada de Isabel de Valois en Toledo, cf. *Recebimiento*, 2007.

¹⁵⁰ Cf. Báez de Sepúlveda, 1998.

¹⁵¹ Véase Bouzy, 1996; Íd., 2000a.

¹⁵² Sobre las citas y el utilizo del tratado de Valeriano en las España del siglo XVI *vid.*: Espigares Pinilla; Velázquez Soriano, 2002; López Poza, 2008b.

¹⁵³ Ya he mencionado la existencia de una “Academia Neoplatónica” dirigida por Marsilio Ficino y con sede en la villa de Careggi, cerca de Florencia, que fue donada por Cosimo de’ Medici exactamente a Ficino. Sin embargo, sobre la existencia de esta Academia hay muchas dudas, sobre todo por lo que atañe al periodo anterior a las primeras traducciones realizadas por Ficino. Sobre esta temática remito a Hankis, 1990.

¹⁵⁴ Para investigaciones sobre los estudios renacentistas de los jeroglíficos remito a: Giehlow, 2015; Volkmann, 1923; Íd., 2018; Wittkower, 2006; Castelli, 1979; Iversen, 1993.

mismo humanista en sus escritos, sobre todo en los prólogos dedicatorios puestos en apertura de cada libro del tratado. Con estas cartas introductorias se dirige tanto a sus compañeros de estudios como a sus mecenas explicando el motivo del contenido de los capítulos y, en pasajes muy preciosos por las joyas anecdóticas propuestas, algunos episodios de su vida y lo que, para él, significaba esta obra y su tema.

1.3.1 La formación de Pierio Valeriano y su concepción de la obra

Como ha sido demostrado por Stephane Rolet,¹⁵⁵ el comienzo del trabajo para los *Hieroglyphica* por parte de Pierio Valeriano se puede remontar al año 1506. Ya la fecha en sí nos lleva a sacar algunas consideraciones. La primera es que justo el año precedente salió del taller de Aldo Manucio la *editio princeps* de los *Hieroglyphica* de Horapolo en griego.¹⁵⁶ Se trata de una publicación relevante, que iba a facilitar el acceso a ese texto que hasta entonces pudo ser consultado sólo en versión manuscrita y que, desde aquel momento, constituirá junto a la *Hypnerotomachia Poliphili* la referencia principal sobre este tema. Pues, Valeriano pudo tomar inspiración de este códice, que entonces se consideraba nivel de una verdadera gramática jeroglífica procedente directamente de los antiguos egipcios. A confirmación de eso ya concurre la coincidencia del título de las dos obras, *Hieroglyphica*, que en el caso del italiano se integra con “comentarios de las sagradas letras egipcias”. Asimismo, al seguir las palabras de Valeriano nos damos cuenta de que el humanista nunca puso en duda la veracidad del antiguo códice, tanto que al comienzo de la reseña del libro II leemos: “Para empezar por lo que los egipcios nos han transmitido sobre el elefante”;¹⁵⁷ o todavía, en el libro III: “Los sacerdotes egipcios tenían bien observada en el toro una admirable continencia”.¹⁵⁸ Frases a las que siguen sentidos asociados a los sujetos obtenidos directamente del texto de Horapolo, algo que repite al principio de muchos de los apartados de las obra, sobre todo de su primera parte que como visto versa sobre el mundo animal. El mismo Valeriano pone de relieve la importancia de

¹⁵⁵ Rolet, 2001, p. 226.

¹⁵⁶ La edición contiene varias obras junto al texto de Horapolo, elaborado sobre el manuscrito Marciano griego 391, que ocupa las páginas 121-142 ; Hori Apollinis, 2002, p. LV; LX.

¹⁵⁷ *Ut igitur ad iis ordiamur quae super elephanto Aegyptii tradiderunt* (Valeriano, 1556:17r., A).

¹⁵⁸ *Admirabilem quandam in tauro continentiam cum animadvertissent Aegyptii Sacerdotes, temperantia praeditum hominem* (Valeriano, 1556: f. 22v., D).

ese libelo cuando en la dedicatoria a Cornelio Musso en el libro XVIII confirma que él mismo nunca tradujo Horapolo, aunque lo haya citado a menudo.¹⁵⁹

Esta filiación entre los dos textos queda confirmada si vamos a profundizar la formación de Pierio y el ambiente donde esta se desarrolló. Papel clave para el joven lo reviste su tío, fray Urbano Bolzanio, quien no sólo lo acercó al asunto jeroglífico, sino que lo hizo entrar en aquel ambiente intelectual y cultivado que es la Venecia del comienzo del siglo XVI. Fray Urbano fue uno de los máximos conocedores sobre cosas de Egipto puesto que, aproximadamente desde 1472, pudo emprender un largo viaje a tierras orientales, Egipto incluso, para profundizar su nivel de griego.¹⁶⁰ Allí, al examinar las pirámides, los templos y los demás monumentos, fue estimulado al estudio de los jeroglíficos que aparecían dondequiera.¹⁶¹ El mismo Urbano pudo relacionar este conocimiento de primera mano, estrictamente arqueológico, con las noticias literarias sobre este lenguaje procedentes de los autores clásicos que tuvo la oportunidad de estudiar a su regreso a Italia.¹⁶² Su etapa florentina tuvo la mayor importancia. De hecho, allí hizo parte del círculo platónico de Ficino y, además, tuvo la posibilidad de estudiar en la biblioteca de los Medici aprovechando de la tarea de preceptor de Giovanni, hijo de Lorenzo de Médici y futuro papa León X. Desde la ciudad del Arno Urbano se trasladó a Venecia en la última década del siglo XVI. Aquí estrenó una escuela de griego e hizo llegar su sobrino, Pietro Valeriano,¹⁶³ que entre el 1500 y el 1506 vivió y estudió entre Padua y la ciudad lagunera.

¹⁵⁹ *Sed Horus Apollo a me non est conversus, frequenter vero in scriptis huiusmodi citatus* (Valeriano, 1556:130r., C). Aquí el autor se refiere a un primer libro sobre el buitre que, prestado para que lo revisara a Alberto Pio de Carpi, en Roma, fue robado y publicado en Alemania, algo que provocó la indignación de Valeriano. Erróneamente el texto fue reconocido como una traducción de Horapolo hecha por el mismo humanista de Belluno.

¹⁶⁰ Para una biografía de fray Urbano Bolzanio *vid.* Ticozzi, 1813; Gualdo Rosa, 1986.

¹⁶¹ Así nos dice el mismo Pierio Valeriano en la biografía de su tío en el *De litteratorum infelicitatem* (publicado póstumo en 1620). Explica que Urbano, por sus largas peregrinaciones en casi toda la tierra, reunió y nos trajo el tesoro de las beatas letras que luego él mismo estudió y enseñó hasta sus últimos días; *cfr.* Valeriano, 1829:182 (la numeración de la página lleva de manera errónea el 281). Según las palabras referidas por Pierio en la dedicatoria al libro XXXIII (destinado precisamente a su tío), el mismo Urbano confirma estas noticias cuando cuenta haber visto jeroglíficos en muchas antiguallas, en pirámides, en inscripciones antiguas, no sólo en Egipto, sino aún en Roma y muchos otros lugares (*siquidem argumentum hoc in tot pyramidum et inscriptionum antiquarum memoris, quas non in Aegypto tantum, verum et Romae, et plerisque aliis in locis aspexit*”, en Valeriano, 1556:233v., D).

¹⁶² *Íd.* El mismo Urbano, así como referido en los *Hieroglyphica*, explica que todos los jeroglíficos que vio sobre los monumentos le costaron mucho trabajo, dado que tuvo que buscar consideraciones sobre cosas similares entre los escritores (*me quoque diu multumque torsit, cum rerum harum observationes apud scriptores diligentissime acquisierim*).

¹⁶³ Pierio es en realidad un apodo humanista que le fue dado en estos años por Marc’Antonio Sabellico, alumno de Urbano y luego profesor de Pietro quien en el prólogo al libro XVIII nos explica que: *Ioannis*

El futuro autor de los *Hieroglyphica* fue entonces instruido sobre los misterios de ese idioma que dio el título a su tratado, pudo estudiar las fuentes que describían este lenguaje y, probablemente, pudo consultar también el manuscrito de Horapolo antes de su publicación.¹⁶⁴ Muy relevante es entonces la comprensión del tipo de enseñanzas sobre los jeroglíficos que urbano confirió a su sobrino y, para esto, a falta de la perdida documentación sobre fray Urbano, nos ayuda el mismo Pierio con algunos pasajes de sus prólogos. En primer lugar, es remarcable lo que afirma en la *epistola nuncupatoria* que encabeza el tratado y dedicada a Cosme I de Médici. Nos informa sobre los verdaderos iniciadores de los estudios jeroglíficos de entonces, por lo menos aquellos investigadores que el mismo Valeriano tomó como ejemplo para su hazaña literario-arqueológica:

Ves, pues, lo que aquella antigüedad bajo el velo de ciertas palabras e imágenes de cosas había ocultado acerca de los saberes humanos y divinos, y el motivo por el que los hombres más sabios acostumbraron a usar entre sí esta especie de enigmas. Por lo tanto, no se me debe imputar como oprobio si yo he orientado todo mi trabajo y afán a la explicación de estos asuntos, que sabemos tuvieron siempre en gran aprecio los hombres más eminentes. A Angelo Poliziano, a Pietro Crinito y a Filippo Beroaldo se les reconoció como timbre de extraordinaria gloria el haber dado los primeros pasos interpretando uno o dos de estos pasajes.¹⁶⁵

autem Petri mihi est peculiare nomen (cur enim id inficiar) priusquam M. Ant. Sabellicus praeceptor meus id Venetiis in Pierium imutasset, en Valeriano, 1556:130r., C. El mismo Sabellico celebró este acontecimiento con un epigrama que fue impreso en la obra *Pierii Valeriani Amorum Libri V*, Vinetia, Gabriel Giolito di Ferrari, 1549, f. 17v; cfr. Gaisser, 1999:4; 282. Huellas de ese cambio de nombre se hallan también en Ariosto, *Satire*, VI.

¹⁶⁴ Antes de editar la versión griega de Horapolo Manucio esperó el 1503, año en que Urbano volvió de su segundo viaje a Cercano Oriente, para que revisara el texto. Urbano parece sostener la veracidad y utilidad del texto de Horapolo como punto de partida para el estudio jeroglífico tanto que en un pasaje del notorio prólogo al libro XXXIII de los *Hieroglyphica* Valeriano refiere de la visita que Daniele Rinieri, Nicolás Leonicensis y Leonico Tomeo hicieron a su tío para preguntar sobre algunos jeroglíficos en particular, los ojos, las orejas y la boca. Aquí Rinieri, según cuanto referido por Valeriano, cuenta de los apuros encontrados al leer el texto de Horapolo que, pese a ser imprimido en su versión griega por Manucio, resulta en muchas de sus partes “mutilo e imperfecto” (*plurimus locis mutilum & imperfectum invenimus*) a causa de las pocas copias que, además, se encuentran dañadas. Urbano contesta sin negar la veracidad del texto, aunque afirmando que solamente roza los títulos de las cosas significadas, sin profundizar suficientemente, además de que las copias del libelo nos han llegado muy corruptas (*Niliacique opusculum, in quo talia promittuntur, lemmata summatim quaedam attigerit, atque ea, quae liacunque sint, in manus nostras corruptissima pervenerint*). Cfr. Valeriano, 1556:233r-v).

¹⁶⁵ *Vides enim que de humana divinaque disciplina vetustas illa sib rerum verborumque quorundam involucris occultaverat, et quod peritissimi quique inter se hoc veluti aenigmatum genere uti consueverun. Mihi igitur vitio verti non debet, si omnem operam et studium ad harum rerum explicacione contulerim,*

La mención de los tres humanistas, sobre todo de los dos primeros, nos indican como Pierio se pueda considerar hijo legítimo de aquella línea de estudios jeroglíficos que se desarrolló en Florencia en el siglo XV. Se trata de una interpretación de los ideogramas egipcios de matriz neoplatónica, y es exactamente en aquel ambiente que Urbano se encontró a trabajar sobre el material que había recolectado de regreso de su primer viaje a Oriente. Además, la orientación neoplatónica, que era dominante en la Florencia de entonces, puede ser confirmada también por la mencionada adhesión de Urbano al círculo de Marsilio Ficino. En la última década del siglo XV fallecieron el mismo Marsilio Ficino (1499), Pico de la Mirandola y Angelo Poliziano (ambos 1494), unos de los exponentes más importantes del sistema neoplatónico y, como ya apunté, en la misma década Urbano se trasladó de Florencia a Venecia para seguir con sus estudios sobre los jeroglíficos y donde se convirtió en heredero y promotor de la tradición florentina sobre el asunto. Dejando el tema del enlace entre jeroglíficos y neoplatonismo al siguiente apartado, no cabe duda de que Pierio Valeriano fue instruido sobre el argumento por Urbano, es decir, por parte de uno de los más importantes conocedores de esta ciencia y seguidor de la doctrina neoplatónica. Además, otro respaldo a este hecho es la publicación del mencionado texto de Horapolo en 1505, después de que se llevara a cabo la revisión por parte del mismo Urbano y que fue el cimiento de los estudios florentinos. A partir de esta edición Valeriano hizo seguir el arduo intento de perfeccionarla, o sea de llevar a cabo la obra que lo mantuvo ocupado hasta el 1556, por casi toda su vida.

En cuanto a Poliziano, dado que no nos ha llegado a ninguno de sus escritos orgánicos sobre los jeroglíficos, puede que Valeriano se refiera a una o más obras inéditas o asimismo al impacto que dejaron las clases que el poeta florentino dio en los ochenta del siglo XV en Verona y Venecia sobre Arpocrate, hijo de Isis y Osiris.¹⁶⁶ Claro está, no podemos saber cuánto había de jeroglífico durante estas lecciones, pero es muy importante que con tal argumento él contribuyó a que el tratado de Plutarco, *De Iside et Osiride*, ganara renombre, sacando a la luz sus noticias sobre la cultura egipcia interpretándola bajo una perspectiva neoplatónica.

quas tanto in precio a praestantissimis quibusque semper habitas novimus. Angelo Politiano, Petro Crinito, Philippo Beroaldo summae laudi datu, quod primi unum vel alterum ex his locum interpretati sint; trad. esp. en Valeriano, 2013:27.

¹⁶⁶ Cfr. GIEHLOW, Karl. *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs ...* Op. cit., págs. 150 ss.

El valor de Plutarco fue subrayado también por Pietro Crinito, alumno de Poliziano y miembro de la Academia Platónica cuando esa se trasladó en los *Orti Oricellari*.¹⁶⁷ Crinito escribió una obra sobre las antiguas doctrinas de los egipcios titulada *Theoremata* que desafortunadamente no ha llegado a nuestros días.¹⁶⁸ Sin embargo, hizo muchas referencias a los jeroglíficos y a la antigua sabiduría de los egipcios, siempre relatando noticias de los clásicos. Al adaptarse a la doctrina neoplatónica Crinito no entiende los jeroglíficos como letras, sino a nivel de una simbología de signos para expresar ocultos misterios filosóficos.¹⁶⁹ De esta manera la sabiduría oculta en los jeroglíficos se transmitió a los filósofos griegos hasta perpetuarse encontrando empleo incluso en las alegorías bíblicas.¹⁷⁰

Por tanto, si fue a través de su tío Urbano que Valeriano se acercó y aprendió esta ciencia y, sobre todo, una metodología de investigación que fue confirmada también por otros estudiosos de la Florencia “neoplatónica” y señalados por el italiano como precursores de aquel género de investigación, conseguimos entender el brote de los *Hieroglyphica* y su sucesivo desarrollo hasta definitiva publicación.

1.3.2 Los jeroglíficos según el neoplatonismo

Para ahondar en la lectura neoplatónica de los jeroglíficos hace falta dar un paso atrás para reunir las etapas fundamentales que dieron lugar a esta doctrina. Se ha visto que

¹⁶⁷ Noticias sobre esta afiliación se hallan en Crinito, 1504:V, 14: *Legebatur nuper in Hortis Oricellariis*. De manera parecida también en II, 14; X, 10; XI, 12.

¹⁶⁸ Giehlow, 2015:157 ss.

¹⁶⁹ Crinito, 1504:VII, 2: *De litteris Aegyptiorum quae hieroglyphicae appellantur, cum apud veteres auctores mentio est tum in obeliscis etiam nunc considerari hoc potest, in quibus figurae illae et efigies animantium diversorum, herbarumque, fluviorum et arborum sculptae eius gentis philosophiam designant*. El pasaje sigue con referencias a muchos autores clásicos testigos sobre el tema, como Estrabón, Plutarco, Amiano Marcelino, y Plinio, y exactamente tomando de este último la noticia sobre el obelisco de Sesostri explica: *per eiusmodi symbola et hieroglyphicas notas rerum naturae interpretatio adnotata est*.

¹⁷⁰ Ricciardi, 1990. En cuanto al boloñés Filippo Beroaldo el Viejo, su obra más importante es el comentario al Asno de oro de Apuleyo, donde aprovecha de los varios símbolos en las ceremonias al culto de Isis para explicar sus significados recurriendo a los autores clásicos. Quizá por eso fue insignito por Valeriano como uno de los más importantes estudiosos de jeroglíficos. Interesante es el comentario al pasaje al libro XI, 22, cuando el sacerdote de Isis sacó de una celda unos libros escritos con caracteres de animales y palabras abreviadas que encerraban un discurso más complejo. Es clara la referencia a los jeroglíficos, y Beroaldo se dilata en la consideración: *Partim huiusmodi animalium, religiosa aegyptiorum volumina designat. Quae ex carta hierática, id est sacrata conficiebantur. In his litteras ignorabiles perscribebant notis volucrum ferarum aliarumque rerum prae-notatas, quas sacras vocant, quas Marcellinus Macrobius caeteri hieroglyphicas nominari traduntum quibus et obeliscos insculptos habebant*. Sigue haciendo referencia a las noticias que Plinio nos propone sobre los obeliscos en el libro XXXVI de su *Naturalis historia*, y descifra algunos símbolos; cfr. Beroaldo, 1501:O1v-O2r. Sobre el estudio de Plutarco y de los símbolos pitagóricos por parte de Beroaldo, cfr. Giehlow, 2015:242-244.

alrededor del año 560 d.C., después de la caída por mano de Justiniano del último baluarte de la tradición egipcia con la isla-templo de File, la escritura jeroglífica se mantuvo viva solamente con las noticias referidas por algunos autores clásicos cuyas descripciones y consideraciones sobre el tema iban a añadirse a otras de autores de la tarda antigüedad y medievales, como por ejemplo Isidoro de Sevilla o Tzetze.¹⁷¹ Con la relevancia que esos textos volvieron a adquirir con el humanismo, unido a la fascinación de los vestigios arqueológicos que recobraron alcance, el mito del antiguo Egipto volvió a fascinar los eruditos del tiempo. Impulso decisivo lo provocó el redescubrimiento del manuscrito de los *Hieroglyphica* de Horapolo. Los humanistas que entraron en contacto con el texto lo consideraron un escrito muy antiguo, que desvelaba el significado de algunos ideogramas egipcios. Una verdadera gramática de aquel lenguaje hasta entonces indescifrable y que, al confirmar las noticias de las fuentes clásicas, fue interpretado mayoritariamente como escritura con un mero valor simbólico y enigmático. Este tipo de comprensión convertía los ideogramas en algo muy afín a las búsquedas que se perpetuaban durante el siglo XV en la llamada Academia Platónica florentina. Objetivo originario de la institución era la promoción de los estudios platónicos gracias a textos tanto de nuevo descubrimiento como ya conocidos que en aquella época fueron traducidos por el mismo Ficino,¹⁷² buscando además un acorde y continuidad entre la filosofía de los antiguos y la religión cristiana. Punto de partida para la reviviscencia de la moda egipcia en el humanismo y en particular en la investigación de Ficino, son las noticias recolectadas entre estos escritos sobre el hábito de muchos filósofos griegos, incluso Pitágoras y Platón, de emprender un viaje a Egipto para aprender la primigenia sabiduría de los sacerdotes y de las inscripciones sagradas grabadas en sus templos. Así que los mismos Pitágoras y Platón consiguieron expresarse a través de preceptos bajo formas enigmáticas y figuradas.¹⁷³ Eso llevó el humanista florentino a trazar una línea recta desde la sabiduría más antigua,

¹⁷¹ Cfr. Allen, 1970:107-133; Iversen, 1993:57-60.

¹⁷² Entre los demás, Ficino tradujo el corpus platónico en 1483, Jámblico en 1497, Plotino en 1492, y antes el Corpus Hermeticum, publicado en 1471, como aun el Pseudo Dionisio Aeropagita.

¹⁷³ Dos autores que tuvieron influjo directo en el neoplatonismo renacentista, cfr. Plutarco, *De Iside et Osiride* 354E ss.; Jámblico, *De mysteriis* I, 1; *Vita Pythagorae* II, 12-IV, 19. Las noticias sobre este viaje de conocimiento por parte de Pitágoras fueron muchas, como Isócrates, *Busiride* 28-29; Diógene Laercio VIII, 3; Porfirio, *Pythagorae* 6; en cuanto a Platón, véase Estrabón, XVII, 1, 29; Clemente de Alejandría, *Stromateis* I, 15; Orígenes, *Contra Celsum* IV, 39.

atestiguada por textos como el *Corpus Hermeticum*,¹⁷⁴ pasando por Moisés y Platón, hasta llegar a Cristo. Es decir, una doctrina revelada y, al mismo tiempo, velada bajo arcanos que el único Dios enseñó a los sabios más antiguos para que, a través de los tiempos y los pueblos, se transmitiera hasta las verdades del cristianismo. Este último, al verse ya atestiguado por las doctrinas precristianas, consiguió poner sus raíces en el pasado más remoto. Ese sistema, que en Ficino recibe el nombre de teología prístina (o *Prisca Theologia*), iba entonces a guardar el conocimiento y la revelación de Dios. Sin poder adentrarme demasiado en el complejo sistema neoplatónico, es importante dar cuenta de los ejes principales sobre los cuales se funda este sistema filosófico y que van a conectarse a algunas de las ideas que Valeriano expone entre las líneas de su tratado y que confirman el vínculo entre la comprensión de la lógica jeroglífica por parte del humanista y la dicha enseñanza filosófica.

1.3.3 El sistema neoplatónico de Plotino

Plotino fue figura indiscutiblemente clave para el neoplatonismo. De hecho, en su obra magna, las *Enéadas*, expone una estructura jerárquica que al inspirarse principalmente en la exégesis de la obra de Platón y de Numenio se puede denominar “de los tres niveles de realidad”: el Uno-Bien, el Intelecto-Belleza y el Alma-Vida.¹⁷⁵ En el nivel más alto reside el Uno, que representa al inefable y por eso es único, causa y principio de todo lo que existe. Es, entonces, el productor de todas las cosas, o sea, el primer Dios que preexiste a la forma. En cuanto productor primigenio es superior a todo lo que es producido y que, a su vez, como inferior guarda en sí rastro (o imagen) del productor primordial, precisamente del Uno. Todo lo que existe procede del Uno-Bien, que para Plotino

¹⁷⁴ Para Ficino, los contenidos de los libros herméticos, creídos obras de Mercurio Trismegisto, iban a confirmar cuanto expuesto por Pitágoras y Platón, que se fueron a Egipto exactamente para estudiar esta doctrina. En el prólogo a su traducción de los textos herméticos, publicada en 1471, Ficino no duda en la vetustez de su autor, tanto que aun Agustín, Cicerón y Lactancio escribieron de tal Mercurio, llamado Thot por los egipcios. Además, nos cuenta que transmitió las letras con caracteres de animales y arboles (los jeroglíficos) al pueblo del Nilo (*Aegyptiis praeefuisse eis que leges ac literas dedisse, literarum vero caracteres in animalium arborumque figuris instituisse*), y que fue el primer autor de teología (*Primus igitur theologiae appellatus est autor*), posicionándolo así a cabo de la *Prisca theologia*; véase *Marsilii Ficini*, 1576:1836; Giehlow, 2015:47-49; Yates, 2010b:3 ss.

¹⁷⁵ Esta doctrina es más generalmente conocida como la de las tres naturalezas hipostáticas, o, de manera más sencilla, aunque impropia, de las tres hipóstasis; cf. Narbonne, 2012: XCVII-CXIII; CXCIX-CC.

corresponde a la zona del Sacro, del inmanente,¹⁷⁶ y cada cosa engendrada intenta imitar su principio participando en ello según sus capacidades.

Hijo directo del Uno-Bien es la totalidad de la realidad, que se divide en dos mundos: uno inteligible y uno sensible. Más cercano al Uno-Bien y que procede directamente de él como si de su propagación se tratara, es el Intelecto (o Nous), es decir, el mundo noético de las puras esencias, que es imagen¹⁷⁷ de su única fuente y lleva rastro¹⁷⁸ de ella. Al contrario de la unicidad y unidad del Uno, el Intelecto es multiplicidad y suma de las Ideas,¹⁷⁹ y se puede asimilar a la Belleza.

La última realidad, la más alejada del Uno, es el Alma-Vida, que a su vez se subdivide en el Alma superior y el Alma del mundo. La primera es trascendente y contempla las precedentes fuerzas intelectivas, mientras que el alma del mundo es inferior y encarnada en toda la naturaleza, que representa el principio ordenador del mundo. El Alma superior está en contacto directo con el Intelecto, mientras que la inferior es propagación (o imagen) de la precedente, quedando enlazada con la materia. El Alma se distribuye en más Almas individuales, que son las de los vivientes y de todo lo material, así que existen las Almas humanas, de los animales, de las plantas, de los astros, de los elementos, hasta conseguir un descendimiento hasta los límites más bajos de la vida, a nivel de la tierra y de las piedras.¹⁸⁰

Finalmente se llega al mundo sensible, que es sustentado por el Alma del mundo y gracias a eso posee lo divino, o Inteligible. La materia es el verdadero receptáculo de las formas¹⁸¹, pero se trata solamente de sombras, o imágenes indefinidas,¹⁸² alejadas de la idea originaria pese a ser necesarias a los cuerpos, que sin ellas no podrían aparecer.¹⁸³ Pues, la materia es el resultado de la caída desde lo Inteligible hacia abajo, al resultar mero reflejo de las Ideas (Inteligencia) de las cuales la misma vida desciende. Las formas vivientes y, más en general, las cosas materiales del universo encierran el anuncio de las

¹⁷⁶ Cf. Faggin, 2014: XXIV-XXV.

¹⁷⁷ V, 4, 2, 25-26; V, 1, 7, 1; II, 9, 2, 3-4; V, 3, 16, 40-42.

¹⁷⁸ V, 5, 5, 14; 6, 17.

¹⁷⁹ V, 9, 5; 6, 1-10; 8, 1-4: “Si entonces el pensamiento es el pensamiento de un contenido de la Inteligencia, este contenido es la forma, y esta es la Idea. ¿Qué es esta Idea? Es Inteligencia y esencia inteligible. Cada Idea individual no es diferente de la Inteligencia sino es, cada una, Inteligencia”.

¹⁸⁰ Para las referencias a los numerosos pasajes en Plotino sobre este tema cf. Narbonne, 2012: LXXVI-LXXVII.

¹⁸¹ II, 4, 1, 1-6; III, 6, 7, 1.

¹⁸² I, 8, 4, 31; II, 4, 10, 14.

¹⁸³ III, 6, 14, 1-12.

Ideas creadoras, es decir, la verdad de la vida que cuele de la Inteligencia, de lo divino, algo que las formas efímeras que podemos mirar en la realidad pueden simplemente sugerir, como si de todo un conjunto de símbolos se tratara.¹⁸⁴

En resumen, en el sistema neoplatónico de Plotino cada mundo adquiere del inmediatamente superior los rasgos de su constitución, pero de forma diluida, como si fuera sombra o imagen. Así que el Intelecto es imagen del Uno, el Alma es imagen del Intelecto y la naturaleza es imagen del Alma. En esta procesión de las hipóstasis hay una decadencia al alejarse del manantial y el ser humano, que es animal dotado de razón, guarda en sí las dos Almas a la vez, la superior y la del mundo. Así que se halla entre las impresiones sensibles del mundo material y las razones del Alma, con la posibilidad de remontar hacia arriba, hasta el Intelecto y más allá. El hombre, al ser microcosmo de Dios¹⁸⁵, o sea del Uno y de la Inteligencia, retiene esta capacidad de ascender al contemplar toda la naturaleza que, de manera semejante al hombre, encierra en sí la belleza de las Ideas creadoras. Pues, el ser humano, al observar y meditar sobre la naturaleza y sus características, tanto de los animales como de las plantas, desde los astros hasta las piedras, puede conseguir entender las razones que traman a la creación. De hecho, hay que pasar por la belleza de los cuerpos, que es belleza exterior, para alcanzar la belleza inmaterial y el Bien más alto. Citando a Plotino: *al ver las bellezas corpóreas, en ningún modo hay que correr tras ellas, sino sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de la que éstas son imágenes.*¹⁸⁶

Por todo lo dicho, en el neoplatonismo reviste un papel fundamental el concepto de imagen y símbolo, como el mismo Plotino afirma al escribir que “En realidad existe, de un lado, el Universo verdadero y, del otro, la copia de ese Universo, o sea, la naturaleza de este mundo visible”¹⁸⁷. Pues, nuestro mundo material es entonces un conjunto de símbolos que el hombre, teniendo en cuenta que su apariencia corpórea es parte de estos signos, puede llegar a entender en sus significados más profundos hasta comprender las ideas que subyacen a la creación misma; de hecho, “en la materia solo hay imágenes, mientras que las ideas son los modelos”¹⁸⁸.

¹⁸⁴ FAGGIN, 2014: XXI.

¹⁸⁵ IV, 7, 10, 15-40; IV, 8, 5, 25 ss.; VI, 9, 9, 49.

¹⁸⁶ I, 6, 8.

¹⁸⁷ VI, 4, 2, 1.

¹⁸⁸ VI, 5, 8. Ficino (*Marsilii Ficini*, 1576:1783) comenta así este pasaje de Plotino: *Mens divina per suas ideas in materiam agit, non extrinsecus more artis humanae, sed intrinsecus modo artificiosæ naturæ.*

1.3.4 Valeriano y sus *Hieroglyphica*

Papel fundamental para nuestro tema en la doctrina neoplatónica recién expuesta lo reviste la concepción de naturaleza como Alma inferior, que debe entenderse a nivel de todo un conjunto de imágenes a través de las cuales alcanzar las ideas esenciales de la creación. En este sentido comprendemos la elección de Valeriano de poner manifiesta toda una serie de símbolos de la naturaleza, a partir de los más varios animales, que encuentran cabida en la primera parte del tratado, que consta de treinta y uno libros, hasta interpretar los sentidos de algunos estudios llevados a cabo hasta la fecha tienden a hacer hincapié en que, durante sus décadas de investigación, Valeriano modificó los objetivos de su obra hasta alejarse de la mera interpretación de los jeroglíficos. En mi opinión, que va en sentido contrario, el humanista italiano sigue tratando de profundizar su originaria y precípua indagación sobre esta escritura enigmática dirigiendo sus observaciones a la cognición de la lógica de creación que aquellos ideogramas ocultaban bajo sus apariencias. Esta búsqueda, como ya explicado, empezó de Horapolo, cuyo libelo incluye sobre todo símbolos de la naturaleza. De ese cimiento Valeriano se atreve ampliar lo más posible la lista de símbolos hasta incluir más caras de la realidad. A confirmación de esto el mismo Valeriano se alaba por ser el primero en llevar a cabo una semejante hazaña, tanto que en la dedicatoria a Angelo Colocci, en el libro XXIII, escribe que:

Uds. veían todos mis pensamientos [...] ser dirigidos a una materia que nadie intentó o que fue manejada de manera muy débil por muy pocos, es decir, que yo me afanaba con ansiedad sobre los jeroglíficos de los egipcios, y con toda rapidez posible me las ingeniaba para terminar esta obra que planeé desde mucho tiempo, aunque todavía no bien compuesta.¹⁸⁹

Y resulta todavía más explícito en la epístola dedicatoria a Cosme I de Medici, donde leemos que:

¹⁸⁹ Valeriano, 1556:164v., B: *Quia vero videbas cogitationes meas materiam hodie [...] intactam, vel parcissime a nonnullis traditam, intentas esse, ad Aegyptiorum scilicet hieroglyphica studiosius anhelare, longamque istiusmodi rei seriem iam instructam, non tamen absolutam, quam tamen quanta poteram festinatione urgebam.*

son asuntos intrincados por la oscura diversidad de la naturaleza y materias llenas de dificultades [...] fui el primero que en medio de tanta variedad, extensión y dificultad de materias quise trabajar en este asunto [...] yo solo entre muchos pensaba aportar definitivamente alguna cumplida explicación a esta materia tan oscura y confiaba ser capaz de extraer de los arcanos misterios de los sacerdotes egipcios tan inmensa serie de saberes ocultos.¹⁹⁰

Pues, Valeriano se pone como máxima referencia en este campo, ojalá capaz de dar seguimiento a los estudios de otros humanistas que lograron hacer referencia solamente a pocos símbolos y, sobre todo, de su tío Urbano, que al parecer había abandonado todas las esperanzas de llegar a comprender el significado de la escritura simbólica egipcia.¹⁹¹ Precisamente con el fin de despejar cualquier duda sobre la intención de ampliar el estudio del tema, también con un velado reproche a quienes dudaban sobre la viabilidad de esta obra cuantiosa, siempre en la misma dedicatoria el humanista manifiesta su confianza en que:

aun cuando no lo abarque todo, ofrezca algo en que la inteligencia humana pueda deleitarse.¹⁹² Así pues, que no parezca yo aquellos que, por no tener esperanza de

¹⁹⁰ Ad illustri Cosmo Medici, en Valeriano, 1556:2v.-3r.: *quae naturae obscuritate varietateque involutate multisque obstructae difficultatibus [...] ubi viderit me primum in tanta rerum varietate, magnitudine ac difficultate, máximo studio maximaque animi contentione in hoc argumento elaborare voluisse [...] quod unus e multis existimarem aliquam absolutam explicationem me nunc tandem huic tam obscuro argumento adferre, et tam immensam rerum abditarum seriem ex Aegyptiorum sacerdotum arcanis eruere posse confiderem.*

¹⁹¹ En la ya mencionada dedicatoria del libro XXXIII Urbano contestó a los humanistas que fueron a pedirle los sentidos de algunos jeroglíficos que, pese a sus viajes a Egipto y a sus estudios sobre los restos arqueológicos y los textos clásicos, nunca había encontrado interpretaciones que puedan encajar en el uso de los reales escritos jeroglíficos donde aparecen aquellos mismos ideogramas. Además, añade que no puede prometer nada sobre esta materia jeroglífica y, además, prueba una especie de vergüenza en el conversar sobre estas letras secretas en presencia de tan eruditos humanistas como sus interlocutores, desde los cuales solo podía aprender (*quare, uti dicebam, quid super hac re polliceri possim, quod satis vobis faciat, non habeo. Pudoreque non minimus me absterret, de secretoribus literis apud eos loqui, quos nihil, quod sciri possit, ignorare, compertissimum habeam. Ne tamen rusticitatem ullam induisse videar, quae paucissima mihi cognita sunt, proferam, ea, spe, ut a vobis et meliora et reconditiora sim magno meo cum foenore recepturus*, en Valeriano, 1556:233v., D-E).

¹⁹² En mi opinión esta expresión sobre el deleite humano que pueda derivar del uso de los jeroglíficos puede introducirse en aquel debate entre los estudiosos sobre este asunto en el siglo XVI. Me refiero a Filippo Fasanini, Andrea Alciati y Paolo Giovio, que parecen compartir, o mejor, transmitirse el propósito de que, primeros los jeroglíficos y luego emblemas y empresas, tenían que convertirse en algo apetecible para artistas y artesanos, para que los insertaran en indumentarias, armaduras, sombreros, pero también en muebles, joyas y todos los soportes posibles. Eso a efecto de legitimar esta “ciencia” no solamente entre los sabios humanistas, sino a señores, caballeros, hasta dirigirlos a todos los que los podían observar. Sobre este asunto, que se refleja también en la continuidad y derivación entre jeroglíficos, emblemas y empresas,

conseguir los vigorosos miembros del invicto Glicón,¹⁹³ no quieren librar su cuerpo de la gota tumefacta. Sé que las fronteras de las capacidades humanas están bien delimitadas [...] ¿Quién se comportará en definitiva con ánimo verdaderamente ruin frente al que se esfuerece con su ingenio y trabajo en deleitar o ayudar de algún modo al espíritu de los hombres?¹⁹⁴

Parece entonces que Valeriano bien supiera el objetivo de su labor que, de hecho, nunca se modificó de manera notable en el tiempo. Pero, volviendo al asunto de la naturaleza desde la perspectiva neoplatónica, el humanista de Belluno se introduce sin duda alguna en esa doctrina buscando descifrar a los jeroglíficos con observar a toda la naturaleza, o mejor, cuanta más posible conforme a su erudición y al paso del tiempo de su vida que le trajo muchos apuros físicos en su madurez. Lo confirma ya en el sumario (o reclamo al lector) que sigue al título de la obra y donde nos informa que “hablar en lenguaje jeroglífico no es otra cosa que descubrir la naturaleza de las cosas divinas y humanas”.¹⁹⁵ Algo parecido lo repite en la epístola dedicatoria a Cosme de Medici donde explica que “una obra de estas características abarcaría la explicación de la realidad de casi todas las cosas y saberes”.¹⁹⁶

Como ya mencionado la naturaleza adquiere gran relevancia en el pensamiento neoplatónico alcanzando el estatus de última capa apta a encerrar las ideas primigenias de la creación. Éstas, si en su principio fueron puro pensamiento e incluso modelos de este, gracias al mundo material y real se enseñan bajo una forma que puede ser contemplada por medio de los sentidos del hombre.¹⁹⁷ Éste, última criatura que encierra en sí la semilla de Dios en cuanto su microcosmo y su reflejo terreno (y por eso más

véase Schiavon, 2013:67-72. Este asunto es interesante también para el nuevo papel otorgado a los jeroglíficos después de la publicación del tratado de Valeriano.

¹⁹³ Se refiere al escultor griego Glicón y a su manera de crear cuerpos poderosos.

¹⁹⁴ *Illustrissimo Cosmo Medici florentinorum*, en Valeriano, 1556:3v.: *Etsi non omnia complectentur, habitura tamen spero aliquid, quo sese humana ingenia oblectare possint. Nihil igitur mihi cum illis sit, qui quod desperent invicti membra Glyconis, nodosa corpus nolint prohibere chiragra. Novimus humanarum virium términos circumscriptos [...] Quamobrem quis tándem iniquiore in eum erit animo qui mortalium ingenia, industria et laboribus suis quocumque modo vel delectare vel iuvare conetur?.*

¹⁹⁵ *Quippe hieroglyphice loqui nihil aliud sit, quam divinarum humanarumque rerum naturam aperire.*

¹⁹⁶ *Et tam immensam rerum abditarum seriem ex Aegyptiorum sacerdotum arcanis eruere posse considerem.*

¹⁹⁷ IV, 4, 13, 1-7: “la naturaleza es un reflejo de la sabiduría y, como es un nivel ínfimo del Alma, también es ínfima la razón que se refleja en ella [...] en cambio lo reflejado por ella [el Alma] en la materia es la Naturaleza, en la cual, o incluso antes de ese reflejo, se detienen los seres. Y éstos son lo último del mundo inteligible, porque lo que sigue a continuación son ya las copias”.

lejano), previa adecuada contemplación y observación de toda la naturaleza, de sus formas, de sus comportamientos, de sus virtudes como de sus facetas más negativas, puede llegar a vislumbrar las ideas que han creado el mundo y el universo, y con eso puede lograr volver hacia arriba, por lo menos hasta el mundo inteligible. Valeriano se propuso emprender un estudio minucioso de la naturaleza exactamente para penetrar las lógicas de nuestro mundo y, por consiguiente, ofrecernos una clave de lectura e interpretación de los jeroglíficos.

Ya en precedencia he señalado el alcance de las imágenes y de los símbolos para el neoplatonismo y, en efecto, Plotino hace expresa mención de los jeroglíficos otorgándoles autoridad dentro de su sistema filosófico en un celeberrimo pasaje de sus Enéadas, donde refiere que:

No hay que pensar, por lo tanto, que en lo que los Dioses y aquellos seres superbeatíficos ven allá sean proposiciones, sino que cada uno de nuestros enunciados son allá efigies bellas [...] pero no efigies pintadas, sino reales. Y por eso los sabios de antaño afirmaban que también las Ideas son Seres reales, o sea, Sustancias. Y paréceme a mí que aun los sabios egipcios, percatándose de ello sea en virtud de una ciencia exacta, sea en virtud de una ciencia connatural, en las cosas que querían expresar con sabiduría no se valían de caracteres alfabéticos, que discurren por palabras y frases, ni de signos representativos de sonidos y enunciados de juicios, sino que trazando ideogramas y grabando en los templos un solo ideograma para cada objeto, patentizaban de ese modo el carácter no discursivo de aquel ideograma, dando a entender que cada ideograma era una ciencia y una sabiduría, una entidad sustantiva y global, y no un proceso discursivo ni deliberativo”.¹⁹⁸

Pues, Plotino consigue explicar el lenguaje jeroglífico a nivel de una escritura que trata explicitar de manera concreta el carácter sintético de las ideas divinas, es decir, de los fundamentos por medio de los cuales el divino hablaba, comunicaba y creaba. Por lo menos, así fue entendido este pasaje por Marsilio Ficino, que glosó estas líneas del filósofo griego al decir que:

¹⁹⁸ V, 8, 5-6. Primero en echar luz sobre este paso fue Giehlow en 1915.

Cuando los sacerdotes egipcios deseaban referirse a los misterios divinos, no utilizaban los pequeños caracteres de los manuscritos, sino las imágenes completas plantas, árboles o animales; pues Dios tiene conocimiento de las cosas no por vía de pensamiento múltiple, sino por la forma pura y estable de la cosa misma.¹⁹⁹

Según estas palabras entendemos el modo en que, en ambiente florentino, se percibía la noción de jeroglífico en su valor simbólico, conforme a las líneas de pensamiento del neoplatonismo y, además, se acogía la idea de que las imágenes que miramos en nuestro mundo terrenal son un mero reflejo de aquellas con las cuales se ve y se comunica en el mundo inteligible.²⁰⁰ Así que el símbolo es una entidad material de algo inmaterial e inmutable, que yace en el mundo superior, y que habría sido enseñado en su forma sensible por la misma divinidad a los sabios antiguos.²⁰¹ Por lo tanto, cada jeroglífico es el concepto hizo realidad y sólo un alma que previa adecuada contemplación consigue liberarse del cuerpo y de los sentidos terrenales puede lograría percibir su verdadera esencia divina.²⁰² Pues, los jeroglíficos egipcios unen el puro signo al sencillo concepto originario; de hecho, no existe una sola palabra, sino una noción que solo al mirar el símbolo llegaría a la mente, como si de una verdad superior se tratara.²⁰³ El jeroglífico no tiene significación, pero es en el modo más puro y directo la misma cosa representada.²⁰⁴ Para entender lo mejor posible todo eso nos ayuda de nuevo Ficino, que termina el comentario al mencionado pasaje con:

¹⁹⁹ Cfr. *Marsilii Ficini*, 1576:1768, cap. VI: *Sacerdotes Aegyptii ad significanda divina mysteria, non utebantur minutis literarum characteribus, sed figuris integris herbarum, animalium, quoniam videlicet Deus scientiam rerum habet non tanquam excogitationem de re multiplicem, sed tanquam simplicem firmamque rei formam.*

²⁰⁰ De acuerdo con la teoría de los dos mundos de Platón, *Phaedo* 79D; *Respublica* X 611, retomado por Plutarch, *De Iside et Osiride* 382B; cfr. Gombrich, 2001:157-160; Ferrari, 2008.

²⁰¹ Gombrich, 2001: 157-160.

²⁰² Así como referido por otro personaje muy afín a la doctrina neoplatónica, Dionisio Aeropagita, *De Coelesti Hierarchia* II, 4.

²⁰³ Plotino (VI, 7, 8) nos ayuda a comprender este concepto proporcionando el ejemplo de caballo: “¿Es que el de allá [el Hacedor] descubre la noción de caballo a fin de que acá (se origine) un caballo o algún otro animal? Sin embargo, si quería producir un caballo, ¿Cómo es posible que ideara la noción de caballo? Evidentemente, la noción de caballo existía ya, puesto que quería producir un caballo. [...] el Caballo no originado tenía que existir antes de que el que había de existir posteriormente, si, pues, existía antes de la generación del caballo y no fue ideado para que se originara, síguese que quien tenía al Caballo de allá, lo tenía consigo sin mirar a las cosas de acá, y que no tenía ni al Caballo ni a los demás Animales de allá para producir los de acá, sino que los de allá existían, mientras que los de acá surgieron como consecuencia necesaria de los de allá”.

²⁰⁴ Plotino, *Enneades* V, 8, 7: “<El Creador> produjo este universo en silencio, porque él es el todo, esencia y forma [...] La creación no procede ni de un razonamiento ni de un proyecto, pero es antes de cualquier razonamiento y de cualquier proyecto”; cfr. Plutarch, *De Iside et Osiride* 381B.

Tus ideas sobre el tiempo son múltiples y cambiantes, cuando dices que el tiempo es veloz o que, por una especie de movimiento de retroceso, vuelve a enlazar el comienzo con el final, que enseña a ser prudente y que trae cosas y se las vuelve a llevar. Pero los egipcios abarcan la totalidad de su discurso en una imagen firme cuando pintan una serpiente alada con la cola en la boca, e igual ocurre con las otras imágenes descritas por Horus.²⁰⁵

Uno de los mayores exponentes del neoplatonismo florentino, en fin, hace cita patente de Horapolo (aunque el significado del símbolo descrito no coincide), comprobando así la incontrastable autoridad que ese tratado alcanzó en los siglos XV y XVI y hasta casi todo el XVII. Este hecho va a chocar con la afirmación al respeto del ocaso que este libelo tuvo que sufrir ya durante el XVI.²⁰⁶ Sin duda surgieron algunas sospechas sobre la autenticidad del tratado por parte de un puñado de humanistas como Celio Calcagnini o Bernardino Trebazio, pero hasta el siglo XVIII se mantuvo el prestigio del escrito. Por eso se puede solamente sostener que muchos de los estudiosos sobre este tema se dieron cuenta de la escasez de informaciones que el tratado proporcionaba, brindando una cierta desconfianza general que, como dicho en precedencia, Valeriano intentó poner a freno.²⁰⁷ Ficino hizo esta cita de Horapolo porque capaz de poner manifiesta la escritura jeroglífica que, al menos para los 189 signos expuestos, viene aclarada en las ideas que traman su misma creación. Esto significa que si hasta entonces fueron sólo los antiguos sabios los que podían entender el lenguaje divino, gracias a este descubrimiento todos podían tener la posibilidad de comprender este idioma inteligible (al menos aquellos con conocimiento del griego), aunque sólo en mínima parte.

²⁰⁵ *Marsilii Ficini, 1576:1768: Excogitatio temporis apud te multiplex est mobilis, dicens videlicet tempus quidem est velox, et revolutione quadam principium rursus cum fine coniungit: prudentiam docet, profert res, et aufert. Totam vero discursionem eiusmodi una quadam firmaque figura comprehendit Aegyptius alatum serpentem pingens, caudam ore praesentem: caeteraqua figuris similibus, quas describit Horus.*

²⁰⁶ Valeriano, 2013: LXXXV.

²⁰⁷ Durante estos siglos los *Hieroglyphica* de Horapolo siempre se creyeron una autoridad sobre los jeroglíficos porque, antes que nada, iba a confirmar las noticias de los clásicos sobre el valor puramente simbólico de los ideogramas. Además, todas estas noticias bien se acordaban con la doctrina neoplatónica. Prueba de la autoridad y del interés sobre Horapolo son las numerosas ediciones y traducciones que se subsiguieron a lo largo de todo el siglo XVI en toda Europa, especialmente alrededor de mediados del siglo, cuando Valeriano publicó su tratado; cf. Hori Apollinis, 2002: XVII-LXVI; Orapolo, 2009:20-62; Horapolo, 2011:21-34.

Valeriano, por su parte, se inserta directamente en esta lectura neoplatónica de los jeroglíficos, como atestigua en la dedicatoria del libro XXVII a Giovanni Grimani, donde nos brinda una definición de los jeroglíficos que encaja perfectamente con todo lo dicho:

nos daba gran materia de decir aquel modo secreto de ellos [egipcios] de pintar y tallar, los cuales pensaron un *hablar mudo que se entendiera con la mente por medio de las imágenes de las cosas*, sin que se pronuncien con algún sonido de voz o conjunción de letras, habiendo sido sin ninguna duda inventores los sacerdotes de Egipto, los cuales fueron imitados por todas las naciones que tienen ciencia de las cosas en todas las obras, con tácito consentimiento.²⁰⁸

Las referencias a la manera en la que fueron acogidos los ideogramas egipcios de Horapolo quedan patentes al entender los símbolos jeroglíficos a nivel de un hablar mudo, que no tiene que ser pronunciado, sino contemplado y entendido por la mente, o mejor, que no prevé una clave de lectura discursiva, como el mismo Plotino afirma sobre el mundo de las Ideas:

La inteligencia las contiene [todas las cosas] como en una intelección, pero en una intelección no discursiva [...] hay una especie de Razón una, grande y perfecta, que engloba todas las razones y las recorre comenzando por las primeras de sí mismas. Mejor dicho, las ha recorrido desde siempre. Porque, en general y en todos los casos, cuantas cosas concebiría uno, por razonamiento, que existen en la naturaleza, otras tantas descubrirán que existen en la Inteligencia sin que haya habido razonamiento.²⁰⁹

²⁰⁸ Valeriano, 1556:164r., B: *Magnamque dicendi materiam sumministrabat arcana illa pingendi caelandique ratio, quae apud eos fuisset, qui mutam quandam orationem per rerum imagines mente concipiendam, non ullo vocis sono, literarumve complexu enunciandam excogitassent, autoribus dubio procul Aegyptii sacerdotibus, quos universae mox nationes, ubiubi ulla rerum disciplina vigeat, tacito consensu cunctis in operibus imitari studuissent.*

²⁰⁹ VI, 2, 21, 27-34. Y todavía sobre las Ideas como Inteligencia, causas de las formas, y como algo diferente del razonamiento, cf. V, 9, 8, 9-15: “necesariamente, hay que concebir al Ser como preexistente a la Inteligencia, preciso es afirmar que los Seres yacen sitos en el sujeto inteligente, y que la actividad del fuego se sobreañade al fuego y existente, de modo que los Seres posean la Inteligencia inmanente como actividad propia que se les sobreañade”; VI, 9, 5, 9-10: “deben considerar que la Inteligencia es distinta de la facultad racionativa o calculativa, como se la llama”; V, 1, 3, 16-18: “Al Alma le viene, pues, su entidad de la Inteligencia y su razón en acto de su visión de la Inteligencia. Porque cuando el Alma pone su mirada en la Inteligencia, recibe de dentro y como propio lo que piensa y actualiza”; V, 3, 3, 25-27: “no es inteligencia del alma, pero sí nuestra; es distinta de la discursiva y montada encima de ésta, pero con todo

Y todavía Plotino relata que el Creador produjo el universo en silencio, porque la creación no procede ni de un razonamiento ni de un proyecto, sino es antes de todo eso.²¹⁰

Pero, para despejar las dudas que puedan nacer sobre el hecho que Valeriano siempre trabajó intentando seguir un método neoplatónico, tanto en la interpretación de los jeroglíficos como en ampliar el repertorio de los símbolos presentes en su tratado, hay que puntualizar algunos temas más: la licitud del uso de las fuentes clásicas para aclarar el significado de los ideogramas; la ampliación del campo de observación mucho más allá de los animales, hasta el mismo ser humano: la consciencia de la importancia de la contemplación por medio de la cual comprender las verdades bajo cada símbolo.

1.3.5 Fuentes clásicas como fundamento para interpretar los jeroglíficos

En el último pasaje mencionado nuestro humanista hace hincapié en que fueron los egipcios los inventores del lenguaje jeroglífico, siendo luego imitados por otros pueblos. Eso, aunque no lo parezca de buenas a primeras, es una respuesta a la tesis según la cual Valeriano llevó a cabo un estudio pormenorizado sobre los textos clásicos y los hallazgos arqueológicos sin completar un repertorio limitado a la sola escritura egipcia, sino ampliando los confines de su investigación que, dejando el tema jeroglífico y sobre todo neoplatónico, se dirigió hacia una indagación meramente filológica. Además, conforme a esta tesis, ya desde sus años juveniles en Venecia el humanista trató abrir a otros campos de la simbología hasta llevar a cabo una labor de carácter enciclopédico. Eso debido especialmente a la falta de otros textos sobre los jeroglíficos (por ejemplo, la gramática de Chaeremon, atestiguada por algunas fuentes antiguas y que se creyó ser el texto base para los jeroglíficos de Francesco Colonna en el *Hypnerotomachia Poliphili* pero que, en realidad, no llegó al siglo XV) que debilitaron todos los esfuerzos de traducción.²¹¹

Por mi parte tengo que rechazar este punto de vista. Por lo pronto, la investigación arqueológica y sobre los textos antiguos que tratan noticias de la naturaleza y que llevaron

nuestra, aunque no la contenemos entre las partes del alma”; 9, 21-22 “el alma debe deducir cómo es la inteligencia mirándola desde sí misma, mientras que la inteligencia se mira ella misma a sí misma, sin hacer deducciones acerca de sí misma, ya que ella está siempre presente a sí misma mientras que nosotros lo estamos a ella cuando nos orientamos hacia ella”.

²¹⁰ V, 8, 7; cf. Plutarco, *De Is. et Os.*, 381B.

²¹¹ Valeriano, 2013: LXXXIII-LXXXVII.

a la redacción del tratado prueban solamente que Valeriano se incorpora en aquella corriente de estudios que asume los egipcios como profundos conocedores de la naturaleza, exactamente como expresa en la epístola de apertura del tratado:

En tradición muy consolidada se ha venido repitiendo que aquellos sacerdotes egipcios proclamaron que todos los misterios relativos al saber sobre la naturaleza les eran conocidos de manera tan patente que esa ciencia era patrimonio suyo, como si hubiera pasado de una mano a otra²¹².

Pero, según Valeriano, los egipcios no fueron los verdaderos inventores, sino los más antiguos receptores de esta escritura que fue:

inventada por primera vez en el tiempo de aquellos hombres antiguos, antes del diluvio, a quienes se atribuye ser los primeros en buscar la explicación de los cuerpos celestes. Ellos, pues, levantaron dos columnas con materiales diferentes, una de ladrillo y otra de piedra, con el fin de exponer todo el secreto cifrado del mundo.²¹³ Hay quienes, en efecto, añaden que esa tal descripción consistió en representaciones de animales y demás seres. En ellas a su vez los filósofos, poetas e historiadores vieron que también se escondían máximas de saberes divinos.²¹⁴

Desde antes del diluvio los secretos que subyacen al universo fueron descubiertos, o comunicados, a los hombres, que los perpetuaron a través de la representación de animales y demás seres de la naturaleza. Los jeroglíficos. De allí, esos signos pasaron a los sabios de Egipto que, gracias a la observación de la naturaleza, lograron conocer todos sus secretos, que utilizaron como caracteres para su escritura simbólica. Esas noticias sobre la sabiduría de los egipcios atrajeron filósofos y poetas del occidente, como

²¹² *Illustrissimo Cosmo Medici florentinorum duci*, en Valeriano, 1556:3v.: *Constantissima enim fama celebratum fuit, sacerdotes illos Aegyptios omnem naturae obscuritatem adeo manifeste sibi cognitam professos, ut eandem quasi per manus traditam, disciplinam haereditarium possiderent.*

²¹³ Valeriano deduce la noticia de Flavio Josefo, *Ant. Jud.* I, 4, 13.

²¹⁴ *Illustrissimo Cosmo Medici florentinorum duci*, en Valeriano, 1556:3v.: *scriptorum opinio est litteras has quibus inde usi sunt Aegyptii, tunc primum excogitatas, cum veteres illi ante diluuium viri, qui rerum caelestium rationem primi mortalium indagasse traduntur, duas diversa materia columnas constituerunt, lateritiam unam, alteram lapideam, in quibus totum de consummatione mundi arcanum exscriberent. Sunt enim qui descriptionem huiusmodi, animalium ceterarumque rerum figuris constituisse adstruerent, in quibus tamen philosophi, poetae, historici, divinarum etiam disciplinarum sententias delitescere viderunt.*

Pitágoras y Platón, de los cuales ya he hablado precedentemente, pero estas verdades sacadas a la luz bajo figuras y enigmas pasaron por toda la antigüedad hasta el cristianismo, como si fuera una especie de prístina teología que guardó en sí y al mismo tiempo propagó las verdades divinas.²¹⁵ Así que no debemos sorprendernos si Valeriano busca noticias procedentes directamente de la misma antigüedad, tanto de los textos como de los vestigios, sobre los jeroglíficos y, más en general, sobre la descripción de la naturaleza en sus varias capas. Es el mismo humanista que lo explica al escribir que:

Ves, pues, lo que aquella antigüedad bajo el velo de ciertas palabras e imágenes de cosas había ocultado acerca de los saberes humanos y divinos, y el motivo por el que los hombres más sabios se acostumbraron a usar entre sí esta especie de enigmas.²¹⁶

Y todavía, en la dedicatoria al libro I explica que los sacerdotes egipcios fueron los que elucubrarón de la mejor manera sobre el león pero, sobre todo, sus observaciones fueron transmitidas a la posteridad²¹⁷. Además, como escribe en el libro XLI, todos los demás países imitaron la cognición de las imágenes, que fue adquirida primera por los egipcios.²¹⁸ Pero, claro está, los diferentes pueblos no utilizaron la misma escritura

²¹⁵ Es el mismo Valeriano que, en continuación del mencionado pasaje de la epístola a Cosme I de Medici, cuenta esa sucesión que, después de las dos columnas antediluvianas y de los sacerdotes de Egipto, ve a Pitágoras que “por esta famosa tradición se dejó impresionar [...] y entendió que debía visitar y ver Egipto. Además, consiguió allí de estos mismos sacerdotes tal información sobre los misterios de la naturaleza [...] con su mente se acercó a los dioses, y lo que la naturaleza le negó a su mirada humana, lo percibió con los ojos de su corazón [...] y en cuanto a Platón, ¿no es cierto que se debe relacionar con su visita a Egipto aquel tópico de llamarlo príncipe de la inteligencia y de la sabiduría, y considerarlo dios de la filosofía? ¿Y acaso el propio Moisés, adoptado por la hija del faraón y educado e instruido como un príncipe por sabios preceptores egipcios, no fue honrado con el título de grande y sabio? Mas, [...] encuentro que nuestras sagradas escrituras tienen semejanza con este procedimiento de enseñanza propio de los jeroglíficos. Pues de esta manera fue escrito con cierto sentido místico todo cuanto proclamaron Moisés, David y los demás profetas, inspirados por el espíritu celestial. Y ya bajo la nueva ley y en el nuevo testamento cuando nuestro Salvador afirma: Abriré mi boca con parábolas y hablaré en viejos enigmas, ¿qué otra cosa quiso decir, sino que hablaré bajo forma de jeroglíficos y proclamaré en forma alegórica los viejos testimonios de las cosas? [...] De igual modo vemos que los apóstoles se apartaron de los usos corrientes de hablar, de manera que sus sagradas explicaciones sobre Dios se distinguieron de los restantes escritos [...] a fin de que la majestad de los misterios celestiales no se expuso por doquier y de manera indiferenciada”, cf. Valeriano, 2013:25.

²¹⁶ *Illustrissimo Cosmo Medici florentinorum duci*, en Valeriano, 1556:4r.: *Vides enim quae de humana divinaque disciplina vetustas illa sub rerum verborumque quorundam involucris occultaverat, et quod peritissimi quique inter se hoc veluti aenigmatum genere uti consueverunt.*

²¹⁷ Valeriano, 1556:1v.: *Multa quidem sunt, quae leone super tam philosophi quam historici neque non aruspices disseruere. Sed neque veriora neque admiranda magis ad eorum ullo, quam ad Aegyptiis sacerdotibus et observata et posteritati commendata sunt.*

²¹⁸ Valeriano, 1556:300v., E: *Antiquissima enim est imaginum disciplina, et gentibus omnibus quae ingeniis et eruditione claruere, in primo semper honore habita. Idem de Regiis, de Romanorum fascibus, de sella,*

simbólica sino esta sabiduría se transmitió y propagó de manera diferente. De la extrema concisión de los jeroglíficos egipcios se pasó en el tiempo de Valeriano a una forma más discursiva, aunque enigmáticas, como él mismo explica en el libro LV al hablar sobre la rosa y otras flores: “De la materia se hallan figuras en los egipcios, símiles en los griegos, y preceptos en nuestro tiempo”²¹⁹.

En fin, según Valeriano el lenguaje jeroglífico se convirtió en algo más discursivo, pero pese a eso, con el pasar de los siglos siempre se intentó transmitir las mismas verdades que traman a la creación hasta llegar a las verdades del cristianismo, donde el Uno neoplatónico se puede identificar con el único Dios. Por eso, que Valeriano intente ampliar su objeto de estudio también a aquellos animales que no comparecen en Horapolo o entre los jeroglíficos que podía ver en primera persona, no significa que había cambiado rumbo a su investigación. Al contrario, al haber comprendido la lógica que subsiste en el modo de comunicar a través de los jeroglíficos, como también el objetivo de aquellos símbolos que, como dicho, buscaban legar las verdades más altas que subyacen al mundo sensible, se atrevió ampliar el atlas simbólico atribuible a la sabiduría egipcia, incluyendo las nociones y las observaciones que otros pueblos, o sabios, habían efectuado. De esa manera Valeriano encontró un justificante reputado para seguir con su entendimiento neoplatónico de los jeroglíficos y también para ampliar su repertorio, como explica en el libro IV sobre el caballo:

es poco lo trasmitido por aquellos sacerdotes sobre el caballo. Pues a este animal lo despreciaban ellos como profano [...] la verdad es que sobre él tanto los griegos como los latinos y también los hebreos suministraron a la tradición muchos datos dignos de atención [...] me invitaron a desarrollar una elucubración de este tipo la estima que el propio animal merece.²²⁰

deque ornamentis aliis dici posset, cuius potissimum rei ratio ad Aegyptiis primum desumpta, reliquis mox nationibus comunicata; véase también el ya mencionado pasaje puesto en la dedicatoria al libro XXVII.

²¹⁹ Valeriano, 1556:399r. A: *Cuius quidem argumenti apud Aegyptios figurae, apud Graecos symbola, apud nosotro documenta in numera comperiuntur.* He traducido *symbola* con un general “símbolos”, aunque probablemente aquí se entienda más en particular algo relacionado a sellos personales o a figuras retóricas. De hecho, en la traducción francesa se traduce con *marques et figures*; cf. Valeriano, 1576:492. Diferentemente en la versión italiana aparece *similitudini*, es decir “símiles”; cf. Valeriano, 1625:722. Quizá sea ésta última la versión más correcta si nos referimos al modo de esconder sus verdades por Platón o Pitágoras.

²²⁰ Valeriano, 1556:31r., C: *esse quae super equo sacerdote silli tradiderint: quippe qui animal id uti profanum aspernantur [...] Sed enim Graeci Latini, neque non Hebraei, multa super eo scitu dignissima memoriae prodiderunt [...] invitavit me ad huiusmodi lucubrationem animalis ipsius dignitas.*

Es decir, los filósofos y los sabios griegos fueron a Egipto para estudiar la sabiduría de aquel pueblo y de ese modo se logró transmitirla en su contenido y en las lógicas de contemplación que necesite para desarrollarse. Esta ciencia divina, al retrasarnos en el tiempo, responde visivamente a los jeroglíficos, pero los griegos, los latinos y los demás pueblos, con sus métodos diferentes no consiguieron copiar aquel idioma, pero sí copiar la lógica de contemplación de toda la naturaleza, que filósofos y escritores volcaron en sus textos. Así que Valeriano intentó recoger todas las noticias de los antiguos, no solo de los escritos y de los hallazgos arqueológicos, sino también de las fuentes más “bajas”, y él mismo, entendida esa lógica de contemplación, se resolvió insertarse en esa corriente, sin cambiar el objeto de su búsqueda sino intentando hacerla más completa y exhaustiva. Valeriano pone patente esta manera de actuar en el apartado sobre los animales de rebaño, que coincide con el libro X dedicado a Lattanzio Tolomei, donde explica:

sin duda alguna ni estos [los griegos] ni aquellos [los latinos] no habrían ignorado esa materia [la de los animales de rebaño] si hubieran sabido algo [...] si en aquellos tiempos estas disciplinas no hubieran sido incógnitas, ¿porque a decir verdad (añadía Ud.) solo pequeña parte es aquella tocada, o, mejor dicho, aludida, por Cornelio Tácito, Amiano, Macrobio, y otros pocos, se han concentrado en eso? Invitado, entonces, por la persuasión de Ud., trataba guardar por mis necesidades particulares todas las cosas que, en un lugar como en otro, había advertido y aprendido, de los reversos de las medallas de manera mejor que de los libros de los antiguos.²²¹

Y todavía en el libro XXIII, dedicado a Angelo Colozio Basso:

Ud. [...] me ha argumentado que no tengo que despreciar las intenciones de los escritores antiguos, sobre cualquier sujeto escriban, aunque en ellos no aparezca mucha elocuencia. Y me había Ud. disertado sobre todo lo que durante mucho tiempo había

²²¹ Valeriano, 1556:70v.-71r., A: *quod super his Graeci pauca admodum dixissent, Latini vero pene omnes huiusmodi scientiam propemodum ignorassent, minime quidem hiatque illi tacitur, vel rem adeo doctam in tenebris et situ computrescere permissuri, hae si disciplinae tunc cognitae suissent. Quota enim ea portio est, quam vel Tacitus, vel Ammianus, vel Macrobius, et si qui alii talia curarunt, vix primis libatam labiis attigerunt? Suasu igitur incitatus tuo, quaecumque et hic et illic comperissem, et ex veterum praecipue nummis potius quam ex libris didicissem, in usum tantum asservabam meum.*

recogido, aparte de los griegos y latinos, de aquellos que trataban sobre cosas más remotas al nuestro conocimiento, como prodigios, sueños y sacrificios, y otras costumbres antiguas. Todas estas cosas, aunque no más actuales, facilitan dilecto y el camino para entender las escrituras antiguas.²²²

Pues, las noticias referidas por los escritores clásicos canónicos no eran suficientemente reputados si recogidas por separado, así que en la epístola inicial a Cosme de Medici Valeriano pregunta: “¿Y qué mencionar a Plutarco, Eliano, Ateneo y Pausanias, puesto que ninguno de ellos dijo todo lo que hubiera podido decir sobre el tema propuesto?”.²²³ Por tanto, Valeriano trata buscar fuentes de noticias sobre la naturaleza en diferentes autores, de modo que podían transmitir significados y sentidos que, desde los egipcios, se hubieran difundido en la cultura occidental de todas las épocas.²²⁴ Pero no se detiene allí y añadía todas las informaciones con las cuales lograba entrar en contacto para proporcionar un abanico más amplio sobre aquel peculiar fragmento de naturaleza. La meta que Valeriano se propone, según sus mismas palabras en el libro XX, es la de interpretar los animales,²²⁵ y eso es totalmente conforme a la doctrina neoplatónica, que cree el mundo sensible como espejo de las Ideas divinas y, por eso, contenedor de la esencia de la divinidad. Plotino, a este propósito, expresa: “Efectivamente, imita [el mundo sensible] a su modelo en todo punto, puesto que posee vida y rango de esencia, como copia que es, y como originaria de allá, posee rango de belleza. Posee, además, la eternidad de aquel, como imagen suya que es”.²²⁶

²²² Valeriano, 1556:164r., A: *Optime quidem, dotissime Coloti [...] mecum saepe de non contemnedis veterum scriptorum inventis, quocumque scripta fuerint argumento, disservisti, etiam si non usquequaque eorum enitescat eloquentia. Quaeque ex diuturna et varia tam Graecorum quam Latinorum lectione, et eorum etiam qui remotiora quaedam literis mandavere, de prodigiis, de somniis, de sacrificiis, deque multis antiquorum ritibus et institutis, collegeras, mecum communicasti, quae licet ex usu iam recesserint, delectant tamen, et veterum scripta reddunt ad intelligendum faciliora.*

²²³ Ibid., f. 3: *Quid Plutarchum, quid Aelianum, quid Athenaeum, quid Pausaniam memorem, cum horum nemo omnia, quae in suscepto argumento dici potuissent, dixerint?*

²²⁴ Todavía en el libro XLI sobre el colgante, el anillo y algunas gemas, dedicado a Giovanni Cornaro, Valeriano escribe que: “el conocimiento de las imágenes es muy antigua y siempre lo conocieron todas las gentes que fueron claras por ingenio y erudición [...] la cual cosa [los ornamentos] fue considerada por los egipcios, y en breve tiempo las demás naciones disertaron sobre ella”.

²²⁵ Valeriano, 1556:144r., A: *quodque Nostrum est institutum, ad animalium quae interpretanda suscepimus, significatione convertemur.*

²²⁶ V, 8, 12, 15 ss.

1.3.6 Ampliación de la observación más allá del mundo animal

Otro apunte levantado al fin de propugnar la tesis de un desprendimiento de Valeriano de un entendimiento neoplatónico sobre los jeroglíficos concierne esta extensión de campo de estudios hasta no sólo a la naturaleza, entendida como mundo animal, sino yendo incluso a comprender el hombre, algunos astros, incluso algunos utensilios producidos por el mismo ser humano. Todo esto confirmaría el cambio de búsqueda del autor que, como dicho, se habría dirigido hacia una obra de carácter filológico. De hecho, si es verdad que en la segunda parte del tratado Valeriano allega toda esa diversidad de símbolos, puede parecer bastante extraño que en sus jeroglíficos incluyera también utensilios y otros descubrimientos humanos. Sin embargo, para intentar comprender, hay que volver a tomar en consideración el hecho que ya en Horapolo cabían miembros humanos, utensilios y otros elementos naturales como la luna y las estrellas.²²⁷ Además, como ocurrido hasta ahora, es siguiendo las palabras del mismo Valeriano que encontramos respuesta, sobre todo si las comparamos con los escritos neoplatónicos. En la epístola puesta al comienzo de su tratado, justo después de explicarnos que los egipcios proclamaron todos los misterios de la naturaleza a su patrimonio, el humanista declara que de manera muy parecida san Pablo y David aun “nos recuerdan que, partiendo del conocimiento de los seres creados, se llega a entender la grandeza y dignidad de Dios”.²²⁸ Es decir, el mismo propósito que condujo los egipcios a crear los jeroglíficos, que es entender la divinidad a través de todo lo que aquella misma divinidad creó en la realidad tangible, sin pararse a los meros animales. Pero Valeriano insiste, justificando la contemplación del hombre en todo lo que le rodea:

¿quién de nosotros será de ingenio tan embotado y tendrá el espíritu tan inmerso en lo terreno y en el fango [...] al verse creado hombre y ver que precisamente para el hombre se ha producido todo lo que se contiene en el cielo, aire y agua; asimismo, advertir

²²⁷ Por otro lado, como expuesto por Sbordone, prácticamente toda esa clase de símbolos enseñados por Horapolo encuentra referencia en la verdadera escritura jeroglífica de los egipcios.

²²⁸ Illustrissimo Cosmo Medici florentinorum duci, en Valeriano, 1556:4: *cum Beatus Paulus et ante eum David ex rerum creatarum congitione, Dei magnitudinem et dignitatem intelligi tradant.*

que él no es sólo observador de los cuerpos celestes, sino que además ha sido constituido en señor de todo lo que el universo abarca en su seno?²²⁹

Así que toda la naturaleza, aire, agua e incluso lo que hay en el universo fue creado como huella para que el hombre pueda entender algo sobre lo divino, como Plotino refiere en sus Enéadas afirmando:

Allá, en el caso de la planta, la razón de la planta de acá estaba viva. ¿Vive también la razón latente en la tierra de acá? – La respuesta es que si observamos los productos más térreos de cuantos cría y modela la tierra en su seno, es posible averiguar cuál sea, aun acá, la naturaleza de la tierra. Pues bien, el crecimiento y plasmación de minerales y la formación de montañas que germinan en el seno de la tierra, hay que pensar que deben su origen totalmente a que hay una razón dotada de alma que crea y modela desde dentro: esa razón es la forma creadora propia de la tierra, análoga a la que en los árboles llamamos «naturaleza» [...] Una vez, pues, que hemos averiguado qua la naturaleza creadora, latente en la tierra, es una vida penetrada de razón, a partir de ahí podemos probar fácilmente que la Tierra de allá está viva con una vida mucho más primordial, y que es una vida de tierra penetrada de razón, Tierra en sí y Tierra primordial, de la que proviene la tierra de acá.²³⁰

Este pasaje fue además glosado por Marsilio Ficino, según el cual tanto el mundo material como el intelectual contienen en sí todas las esencias, desde las más viles hasta las más celestiales.²³¹ De esta manera expresa que el mundo material en su entereza retiene los mismos contenidos del intelectual por ser su reflejo, pero, además, que todas las formas son representadas y tienen sus peculiares sentidos.²³²

²²⁹ *Íd.: quis nostrum tam torpescenti ac terrenis faecibusque inmerso animo [...] cum se hominem creatum videat, et omnia quae caelo, aere, aqua terraque continentur, hominis cusa generata esse, seque non solum rerum caelestium contemplatorem esse, verum etiam eorum omnium quae Universum complexu suo continet, dominum esse conditum?*

²³⁰ VI, 7, 11, 20-36.

²³¹ Marsilii Ficini, 1576:1789: *Sicut corporeum caelum formas animalium inferiorem etiam vilium in se continet ratione non vili: sic intellectuale caelum totius mundi formas modo quodam praestantiore, possidet qua caelesti.*

²³² En Plotino la forma es el producto directo de la Inteligencia, de las Ideas, mientras que en el mundo material estas formas ideales sólo son imágenes desvanecidas, aunque percibidas por parte de los sentidos; cf. V, 9, 8, 3: “la inteligencia total es todas las Formas, pero cada Forma particular es una Inteligencia

Al final, Valeriano muestra su incuestionable adhesión a la teoría neoplatónica en el prólogo al libro XXXII, dedicado a Jakob Fugger y que trata de la cabeza, afirmando:

este tratado [...] se ocupa de aquellas cosas que los sacerdotes egipcios encontraron sobre a la construcción del cuerpo humano, y que demostraron con figuras jeroglíficas [...] que tal vez quién pensara que siendo los egipcios tan volcados en el culto de las bestias no han antepuesto el hombre a todos los demás animales, honrándole como merece, y que no lo hubieran conocido como mundo pequeño. De hecho, si los hombres cultivados se asombraron de muchas de las cosas que ellos operaban sin razón alguna en los animales, muchas más cosas fueron tomadas del hombre, y ellos le dieron materia en los jeroglíficos, porque cogieron todos sus miembros para explicar muchos de sus misterios.²³³

El humanista explica la presencia del ser humano y de sus partes dentro del sistema jeroglífico al igual que su elección de dilatarse sobre este tema, pero, principalmente, lo que hace patente la adhesión al neoplatonismo es la referencia al hombre como microcosmo de Dios, algo que ya hemos visto ser central dentro de la doctrina neoplatónica en la cual los diferentes niveles dejan huella de sí en aquello inmediatamente inferior, así que el hombre llevaría rastro de la entidad más alta, del Uno (o Dios) que lo produjo.

1.3.7 La relevancia de la contemplación

Como ya analizado, de manera conforme a la doctrina neoplatónica toda la naturaleza de nuestro mundo sensible, entendido como universo en su entereza, detiene en sí huella de las Ideas creadoras. Cada nivel de realidad cuanto más se aleja de la fuente generadora resulta ser sombra de las superiores y por eso, contemplando cada cara de la naturaleza y

particular”; II, 4, 5, 19-20: “su conformación <de la materia de los cuerpos> es apariencia; [...] Allá, en cambio, la conformación es algo real”.

²³³ Valeriano, 1556:224v., F: *Quae iam tuae έξοχη adferimus, explicationem continet earum quae sacerdotes Aegyptii ιερογλυφικός circa corporis humani fabricam commenti sunt [...] ne quis existimet hos ipsos Aegyptios ita brutorum cultui deditos, ut non etiam hominem qua meretur veneratione susceptum reliquis ómnibus praetulerint, ac μιχροκόσμον agnoverit. Nam si multa eruditi viri admirati, quae illi in eo animantium genere quod nos rationis expers ducimus observassent. Longe ea plura sunt, quae solo ex homine sacrarum apud eos literarum materiam ad sua illa hieroglyphica suppeditarint, quippe cuius membra singula in huiusmodi mysteria receperunt.*

observando los sentidos que lleva en sí cada criatura logramos entrever las razones divinas.²³⁴ Pues, es exactamente esto lo que ocultan las palabras de los sabios más insignes que aprendieron de los egipcios no sólo la sabiduría, sino el modo de propagarla por medio de “enigmas” que por su eficacia llegaron a llenar hasta las Sagradas Escrituras. Lo que es fundamental comprender sobre la obra de Valeriano es que no trata de ofrecer una gramática jeroglífica, sino desvelar todo lo que cada jeroglífico encierra en sí. De hecho, cada ideograma es filosofía. En otros términos, es un conocimiento completo de lo que representa y si el libelo de Horapolo, u otros textos como el *Physiologus*, brindan solamente algunas facetas de los sujetos que listan, Valeriano intenta proporcionar la más amplia heterogeneidad de interpretaciones por cada símbolo. Por lo tanto, el humanista italiano maneja una gran cantidad de fuentes, desde las más antiguas hasta las de su tiempo, pero siempre fruto de una labor de contemplación de la naturaleza hecha por filósofos, literatos o artistas que, gracias a sus capacidades, conseguirán manifestar estos sentidos. Así pues, Valeriano, de forma acorde a las palabras de Plotino que quieren la naturaleza un objeto de contemplación,²³⁵ sabía muy bien que este ejercicio de intensa observación tuvo su arranque por parte de los filósofos, explicando en el libro XXXVII que de las muchas cosas que no pueden verse con los ojos parece que ellos las contemplan como si fuesen pintadas delante de sus miradas.²³⁶ Y todavía otorga esa capacidad de pensamiento, además que a los filósofos, también a poetas e historiadores; de ese modo legitima su búsqueda entre cualquier tipo de fuente clásica que trate sobre todo tipo de naturaleza. En efecto, en la epístola nuncupatoria a Cosme de Medici el autor, dentro del asunto jeroglífico, subraya la importancia de la contemplación del hombre sobre todo cuanto producido por Dios en el universo:

En ellos [los jeroglíficos en las columnas antediluvianas] a su vez los filósofos, poetas e historiadores vieron que también se escondían máximas de saberes divinos [...]

²³⁴ Así se expresa Plotino, IV, 4, 13, 3.24: “la naturaleza es un reflejo de la sabiduría, y, como es un nivel ínfimo del Alma, también es ínfima la razón que se refleja en ella [...] en conclusión, la inteligencia posee, mientras que el Alma del universo recibe por siempre y ya ha recibido, y en esto consiste su vida: en una comprensión a medida que va entendiéndolo según lo que se muestra siempre; en cambio lo reflejado por ella [el Alma] en la materia es la Naturaleza, en la cual, o incluso antes de ese reflejo, se detienen los seres. Y estos son lo último del mundo inteligible, porque lo que sigue a continuación son ya las copias”.

²³⁵ III, 8, 3, 20.

²³⁶ Valeriano, 1556:267r., B: *Cognosco autem ingenium philosophi, qui tam multa quae minime oculis conspicua sunt, ita spectare videatur, ac si rerum suarum imaginibus conformata, suisque coloribus picta proponerentur.*

él [el hombre] no es sólo observador de los cuerpos celestes, sino que además ha sido constituido en señor de todo lo que el universo abarca en su seno? Si esto fuera considerado atentamente con las potencias de nuestro espíritu, tal como es contemplado a diario por nuestros ojos, provocaría en nosotros un amor admirable a Dios.²³⁷

Dicho de otra forma, si el hombre se diera cuenta ser microcosmo de Dios se despojaría de los sentidos corpóreos (en este caso en especial del sentido de la mirada) para alcanzar una más plena consciencia de todo lo que detiene en sí, aprovechando de su espíritu. Solamente a través de esta elevación de su Alma puede alcanzar a Dios.

El tópico de la contemplación a resultados de liberarse de los sentidos dictados por el cuerpo es uno de los más utilizados en la especulación platónica y neoplatónica, y Plotino, con palabras esclarecedoras, explica que:

La sabiduría [consiste] en la intelección, que vuelve la espalda a las cosas de abajo y condice el alma a las de arriba. Una vez, pues, que el alma se ha purificado, se hace forma y razón, se vuelve totalmente incorpórea e intelectual y se integra toda ella en lo divino, de donde nacen la fuente de lo bello y todas las cosas de la misma estirpe parecidas a lo bello [...] Hay que volver, pues, a subir hasta el Bien [...] mas la consecución del Bien es para los que suben hacia lo alto, para los que se han convertido y se despojan de las vestiduras que nos hemos puesto al bajar [...] Que vaya el que pueda y la acompañe adentro tras dejar fuera de la vista de los ojos y sin volverse a los anteriores reverberos de los cuerpos. Porque, al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas, sino, sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de la que éstas son imágenes [...] como cerrando los ojos, debes trocar esta vista por otra y despertar la que todos tienen pero pocos usan [...] en su subida, llegará primero a la Inteligencia, y allá sabrá que todas las Formas son bellas y dirá que la Belleza es esto: las Ideas, fundándose en que todas las cosas son bellas por éstas, por la progenie y sustancia de la Inteligencia. Mas a lo que está más allá de éstas, lo llamamos la naturaleza del Bien, que tiene antepuesta la Belleza por delante de ella. Así que, si se expresa imprecisamente

²³⁷ Ad illustriss. Cosmum Medicem, en Valeriano, 1556:3v.-4r.: *in quibus tamen philosophi, poetae, historici, divinarum etiam disciplinarum sententias delitescere viderunt [...] non solum rerum caelestium contemplatorem esse, verum etiam eorum omnium quae universum complexu suo continet, dominum esse conditum? Haec si ita suis viribus et animo expenderentur, atque oculis quotidie cernuntur, mirabilem excitarent in nobis erga deum amorem.*

dirá que es la Belleza primaria; pero si distingue bien los inteligibles dirá que el Bien es lo que está más allá, fuente y principio de la Belleza.²³⁸

En resumen, no caben dudas de que con la publicación de los *Hieroglyphica* Pierio Valeriano logró refinar sus intereses hacia la escritura jeroglífica, estudios a los cuales se encauzó ya desde la primera década del siglo XVI y que prosiguió por toda su vida. Los 58 libros que componen su tratado responden a la necesidad de los humanistas italiano de crear un diccionario jeroglífico que respalde y concluya la gramática de Horapolo, cuyo descubrimiento hizo que la moda para estos ideogramas se expandiera por toda la península transalpina encontrando terreno abonado en las interpretaciones neoplatónicas en boga en varios ambientes, como aquellos florentino y veneciano, exactamente los dos que más influencia reflejaron sobre Valeriano y sobre quien los dirigió hacia estos estudios, su tío Urbano. Así que aquella que viene definida por muchos una enciclopedia simbólica no es más que una interpretación jeroglífica del mundo que nos rodea, capaz de dar respuestas a las alegaciones filosóficas de los neoplatónicos antiguos como también de los contemporáneos que basaban su corpus doctrinario sobre textos como las *Enéadas* de Plotino, los escritos de Jámblico o el *Corpus Hermeticum*, solo para citar los más relevantes. Esta interpretación de la realidad y su componerse por sombras materiales de las ideas divinas, cuya clave de lectura es representada por los antiguos jeroglíficos, es el cimiento del tratado de Valeriano que no sólo partió de estos pilares teóricos, sino siguió a lo largo de toda su obra con esta aplicación, como explica él mismo con los numerosos pasajes citados y donde se demuestra siempre fiel a sus ideas originarias sobre la escritura jeroglífica, atestiguándose así como punto final de las investigaciones humanísticas sobre los jeroglíficos en territorio italiano. Como dicho en apertura de este capítulo el trabajo de Valeriano se puede considerar como un umbral, un límite para la interpretación de los antiguos ideogramas. Representa la más pura y amplia solución neoplatónica sobre el desciframiento de los jeroglíficos, algo que de su fecha de publicación en adelante no se volvió a hacer con tanto esmero y, sobre todo, ciñéndose estrictamente a la doctrina neoplatónica, algo que con las décadas se fue perdiendo siempre más, casi desapareciendo ya al final del siglo XVI. Al otro lado del umbral encontramos un uso cuantioso de este texto en toda Europa y en los territorios de ultramar hasta el punto de considerarse como el más utilizado en ámbito artístico y simbólico. Sin

²³⁸ I, 6, 6-9.

embargo, el mismo género jeroglífico fue cambiando sus rasgos visuales y sobre todo teóricos, con la lectura neoplatónica y la importancia de este idioma que casi se olvidaron, convirtiendo su práctica en algo diferente, como veremos en la segunda parte de este trabajo. No obstante, no cabe duda alguna de que Valeriano a lo largo de su entera vida y para terminar su tratado nunca perdió de vista el neoplatonismo y su forma de comprender y fabricar los jeroglíficos.

1.4 ANDREA ALCIATO Y EL PRINCIPIO DE LA EMBLEMÁTICA

Hijo de ricos mercantes milaneses, Andrea Alciato (1492-1550) ya desde su juventud formó un firme conocimiento de la literatura clásica griega y latina gracias a los estudios con Demetrio Calcocondilas y Juan Lascaris, eximios humanistas de origen bizantina, para luego pasar a una mejor especialización en los estudios jurídicos gracias a la frecuentación de la escuela de Jasón del Maino en Pavía. Se licenció en derecho civil y canónico en 1516 en Ferrara, pasando también por la Universidad de Bolonia, empezando a profesar como abogado después del título, algo que fue su profesión a lo largo de toda la vida.²³⁹ Pese a sus destacables méritos en ámbito jurídico, ya en 1508 formó el núcleo principal de su recolección de epígrafes milaneses incrementado con comentario crítico, de matriz histórica y filológica, en el *Monumentorum veterumque inscriptionum, quae cum Mediolani tum in eius agro extant collectanea, libri duo*. Con Alciato se puede establecer una especie de punto de partida para la colaboración entre campo jurídico y filológico, con estudiosos de formación jurídica que se dedicaron a la antigüedad, en parte para reconstruir la historia del derecho y en parte por afición, algo que no tenemos que menospreciar dado que en la diversión y con un estado de ánimo libre de las presiones laborales se dieron luz a algunos de los mejores textos humanísticos, como es el caso del *Emblematum liber* de Alciato, texto que tuvo una historia compositiva bastante extraña hasta el punto de poner en duda la misma ideación del autor italiano, pero que desde 1531, año de su efectiva *editio princeps*, cuenta con centenares de diferentes ediciones e

²³⁹ Para una biografía de Alciato véase Abbondanza, 1960.

impresiones.²⁴⁰ Para establecer la historia editorial del texto tenemos que remontarnos a una carta del 9 de diciembre de 1522 que Alciato dirigió a su amigo editor Francesco Calvo afirmando:

Durante estos saturnales,²⁴¹ complaciendo al ilustre Ambrosio Visconti,²⁴² compuse un libelo de epigramas titulado *Emblemata*, en cada uno de los cuales describo algo que signifique con elegancia algunas cosas sacadas de la historia y del mundo natural, de donde pintores, orfebres, fundidores puedan realizar aquel género de objetos que llamamos escudos y pegamos a los sombreros o llevamos como insignia, como el ancla de Aldo, la Columba de Froben y el elefante de Calvo.²⁴³

Este pasaje de la carta de Alciato nos brinda muchas informaciones importantes, a empezar del hecho que ya entre 1521 y 1522 redactó un pequeño volumen titulado *Emblemata*. Pero su contenido estaba muy lejos de los que hoy asociamos a los emblemas dado que el contenido se formaba por solamente por epigramas, sin ilustraciones, o sea un contenido simplemente literario. Pese a la mera componente literaria, los tres ejemplos presentados por Alciato se refieren a tres marcas tipográficas de sus amigos editores.²⁴⁴ Esto se puede interpretar con la intención que del epigrama se genere una imagen, algo ya en la mente de Alciato siguiendo los ejemplos clásicos de la *écfrasis*, a partir de las *eikones* de Filóstrato, y capaz de modificar y actualizar, siguiendo soluciones más

²⁴⁰ Sobre Alciato y la historia editorial del *Emblematum liber* véase Green, 1872; Praz, 2012; Raybould, 2005:257-265; “Introducción”, en Alciato, 2009.

²⁴¹ Las vacaciones de otoño del año académico 1521-22. Como sabemos perfectamente de la obra de Macrobio que lleva por título exactamente este nombre, sabemos que esta festividad en honor al dios Saturno se celebró en un primer tiempo solamente el día 17 de diciembre. En época imperial se extendió hasta 7 días, de 17 a 23 de diciembre; cfr. Macrobio, *Sat.*, I, 9-10.

²⁴² Muchos eran los Ambrosio Visconti en aquel tiempo en Milán, así que no sabemos su identidad; cfr. Miedema, 1968:236-237.

²⁴³ *His saturnalibus ut illustri Ambrosio Visconti morem gererem, libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex hixtoria, vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aurifices, fusores, id genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus, qualis Anchora Aldi, Columba Frobenii et Calvi elephas tam diu parturiens, nihil pariens*; en Alciato, 2009: XV, n. 5. Dada la fecha corrupta de esta carta, se propusieron varias fechas, entre las cuales el 9 de diciembre de 1521 y el 9 de enero de 1523; cfr. Abbondanza, 1957.

²⁴⁴ Sobre el áncora y el delfín de Aldo Manucio véase Johann Froben, otro importante editor de la época, llevaba una marca tipográfica compuesta por un caduceo rematado, entre las cara convergente de las serpientes, por una paloma. Por lo que al elefante de Calvo respecta, no se trata de una marca tipográfica, sino de una broma de Alciato que se refiere a la lentitud del amigo en sus negocios; cfr. Volkmann, 2018:85, n. 5.

compuestas y elegantes, el léxico artístico alegórico y jeroglífico. La última indicación brindada por este pasaje epistolar de Alciato se refiere a la utilidad que las imágenes generadas por estos epigramas pueden ofrecer para pintores, orfebres o fundidores, algo que veremos más en detalle más adelante pero que aquí puede justificar el título dado a este pequeño libro de epigramas: *Emblemata*. En efecto la palabra *emblema* es latina, quien recoge el griego *ἐμβλημα*,²⁴⁵ que significa lo que se inserta como ornamento en otra cosa, algo que se puede producir con los bordados, con los mosaicos, las taraceas y otras técnicas afines como los relieves que pueden ornar la arquitectura.²⁴⁶ Las categorías a las cuales Alciato crea y desea el uso de sus epigramas son “pintores, orfebres y fundidores”, exactamente aquellos profesionales capaces de insertar nuevas composiciones simbólicas en diferentes soportes. La raíz y el significado exacto de “emblema”, algo que confirma en intento visual que Alciato quiso otorgar a sus epigramas.²⁴⁷ Eso nos lleva a otra cuestión crucial sobre el nacimiento del *Emblematum liber*, o sea de los emblemas como hoy los concebimos. ¿Cuál fue la primera edición de los *Emblemata*? ¿Fue del mismo Alciato la idea de insertar las imágenes relacionadas al texto?

Ya hemos visto que según afirmado por el mismo Alciato en 1522 ya existía un libelo de epigramas llamado *Emblemata*. A esta noticia se añade la noticia de otra carta escrita por el humanista milanés en fecha de 10 de mayo de 1523 y enviada a Basilea para su amigo Bonifacio Amerbach donde se dice:

Los *Emblemata* también se publican aquí, y te envío dos páginas como adelanto. El autor de los poemas es [Aurelio] Albuzei, mientras la idea viene de Ambrosio Visconti, uno de los primeros entre los nobles. De esta idea, yo también he escrito un libro de

²⁴⁵ Compuesto por *ἐν* (*en*, en castellano exactamente “en”) y *βάλλω* (*ballo*, en castellano “insertar”).

²⁴⁶ Se trata de término usado por los autores latinos en campo artístico; cfr. Plinio, *NH.*, XXXIII, 156; XXXVI, 185; Cicerón, *Verr.*, II, 4, 37; Varrón, *Rust.*, III, 2, 4.

²⁴⁷ Como se verá en el anexo sobre la emblemática y la esclavitud, en 1529 (Basilea, Johann Bebel) se publicó una edición de la Antología griega (recopilación de canciones y epigramas a partir del siglo II a.C. hasta el X d.C.) donde, junto a cada original griego de cada composición se presentaban 4 diferentes traducciones, entre las cuales la de Alciato (junto a él, las de Cornarius, Luscinius y Sleidanus); cfr. Anexo III.

poemas, pero no quería mezclar mis piezas con las de otros; se publicarán con nuestros otros epigramas.²⁴⁸

Pues, parece entonces cierto que entre el 1522 y el 1523 circulasen en Milán dos libelos que recogían composiciones poéticas de Alciato y otros literatos, los dos con el mismo título, *Emblemata*. No sabemos exactamente porque estos pequeños ensayos poéticos circularon entre los doctos del círculo milanés y ni siquiera podemos saber quien de estos, entre Alciato, Visconti o Albuzi o incluso alguien más, decidió titular de esa forma las recolecciones literarias.²⁴⁹ Las siguientes noticias al respecto las tenemos al respecto de los emblemas la tenemos en el febrero de 1531, cuando en Augsburgo el editor Heinrich Steyner publicó la *editio princeps* de los *Emblemata*. Aquí por primera vez se configuran los emblemas como hoy los imaginamos, con un mote, una imagen y una composición poética (en este caso epigramas). Un acercamiento entre parte literaria y visual que profundizaremos más adelante y que encuentra su explicación en la tradición jeroglífica de tratamos. Claramente la inserción de las xilografías para ilustrar los epigramas es la verdadera novedad, pero no sabemos sobre cual texto trabajó el editor ni cómo el texto de Alciato llegó a Alemania y entre las manos de Steyner.²⁵⁰ Cabe entonces la posibilidad de que esta primera edición y por ende el añadido visual a los epigramas se pueda considerar espuria, pirata, no querida ni ideada por Alciato y publicada sin su consentimiento. Esto lo aprendemos de la edición de los *Emblemata* de 1534 (París, Chrestien Wechel), la primera no sólo autorizada sino incluso supervisada por Alciato, como se desprende de la prefación a la edición por mano de Wechel, donde el editor habla de graves errores cumplidos en la edición alemana que el mismo Alciato rechazó,

²⁴⁸ *Eduntur apud nos et Emblemata, quorum duo folia ad te mitto gustus causa; carminis auctor est Albutius, inventionis Ambrosius Vicecomes ex primariis patritiis. Eius argumenti et ipse libellum carmine composui, sed res meas cum alienis miscere nolui: divulgabitur inter caetera nostra epigrammata;* en Miedema, 1968:237; n. 16.

²⁴⁹ Ninguna de aquellas mencionadas por Alciato ha llegado a nuestros días o, al menos no ha sido encontrada.

²⁵⁰ En una carta de 25 de febrero de 1535 dirigida a Pietro Bembo, Alciato escribe no saber la razón por la cual Steyner publicó un volumen corrupto de los *Emblemata* que él había perdido o que le habían sustraído, las dos acepciones del término latino *amissum* (*Composueram praetextatus et nescio quo casu amissum Vindelici edidere corruptissime*), en Miedema, 1968:245, n. 53. Este opúsculo de sus epigramas titulados *Emblemata* podría ser la copia que envió al humanista y consejero imperial Chonrad Peutinger, a quién dedicó el libelo. Casualidad quiere que Augsburgo fuera la ciudad del dicho humanista y de Steyner. Sobre las diferentes hipótesis sobre el pasaje del texto dedicado a Peutinger a Steyner *vid.* "Introducción" en Alciato, 2009: XXI.

dedicándose a la presente de 1534.²⁵¹ Esto claramente excluye la posible incorporación del humanista milanés en las labores para aquella que todavía se considera la primera edición de los *Emblemata* pero que, en realidad, el mismo Alciato consideraba capaz de dañar su reputación por las tanta erratas contenidas.²⁵² Esta fue la chispa para la nueva edición parisina de 1534, corregida y capaz de elevar su rango de humanista y literato dotado de gran “agudeza y concinidad”²⁵³ como prueban las 17 las reimpressiones hasta 1545.

Para responder a la primera pregunta precedentemente puesta podemos afirmar que si la primera edición de los *Emblemata* fue la alemana de 1531, en realidad fue corrupta y no autorizada por Alciato, cuya intención se explicitó plenamente en la publicación parisina de 1534. Las diferencias más marcadas entre las dos ediciones se refieren a las imágenes. Como explicado más adelante en el análisis del emblema “Impossible” relativo el blanqueamiento del etíope²⁵⁴ las ilustraciones piratas no se corresponden al contenido y a la enseñanza del epigrama, algo que Alciato no podía aceptar al punto que emprendió la nueva versión con xilografías totalmente acordes al significado de sus creaciones poéticas. Al respecto tenemos pendiente una segunda respuesta sobre la idea primigenia de acompañar los epigramas con las imágenes. Hemos visto que en sus cartas es el mismo Alciato a definir sus poesías *emblemata*, es decir, una creación gráfica que visualizara el contenido o el sentido de sus palabras. Sin embargo, según los testimonios expuestos no parece que las versiones que circulaban en la tercera década del siglo XVI tuviesen ilustraciones, algo que ocurrió gracias a la edición de 1531 a la cual Alciato no se dedicó. Ahora bien, al no tener respuesta cierta a esta pregunta, lo más lógico es buscar indicios de las palabras de Alciato y las que nos brindan el mayor número de elementos son las que forman la *Praefatio* con la que se dedican los *Emblemata* a Chonrad Peutinger, tanto de la versión de 1531 como de la de 1534 y que sabemos escritas lo más tarde en 1519, o

²⁵¹ *Vanus sim, nisi id quam plurima Auctorum monumenta Typographorum incuria misere contaminata palam testentur. Testis et hic And. Alciati Emblematum libellus, qui superioribus annis, idque Auctoris iniussu, tam neglecte, ne quid gravius addam, apud Germanos in vulgatus fuit, ut illius minuendae existimationis ergo, a malevolis quibusdam id fuisse factum, plurimi interpretarentur. Qua mob rem mearum partium esse putavi, ut nova aeditione, & lectoribus consulere, & notam D. Alciato negligentia prioris inustam, quantum in me quidem esset, eluerem*, en Alciato, 1534:2r.

²⁵² *Ut impressor tametsi cero emendaret tamen quae magna cum nominis mei nota peccaverat [...] Missi autem ea errata ad ipsum Rupilius hisce litteris, quas mense iunio ad eum dedi*, en Alciato, 2009: XXII, n. 27.

²⁵³ Como expuesto por Alessandro Grimaldi en la oración fúnebre para Alciato el 19 de enero de 1550 en Pavía, donde definió su obra *poesim aenigmate plenam* (poesía llena de enigmas); cfr. Giehlow, 2015:259.

²⁵⁴ *Vid. Anexo III.*

sea para introducir la primera versión de los *Emblemata*, la que seguramente circulaba sin ilustraciones.²⁵⁵

Clarissimi viri D. Andreae Alciati in Libellum Emblematum praefatio ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum

Dum pueros iuglans, iuvenes dum tessera fallit,

Detinet et segnes chartula picta viros.

Haec nos festivis Emblemata cudimus horis,

Artificum illustri signaque facta manu.

Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas,

Et valeat tacitis scribere quisque notis.

At tibi supremus pretiosa nomismata Caesar,

Et veterum eximias donet habere manus.

Ipse dabo vati chartacea munera vates,

*Quae Chonrade mei pignus amoris habe.*²⁵⁶

[Prefacio al libro de Emblemas de Andrea Alciato, a Konrad Peutinger de Augsburg

Mientras entretiene la nuez a los niños, el dado a los jóvenes

y los naipes a los hombres ociosos,

yo he acuñado en horas festivas estos emblemas

y figuras simbólicas por mano de artistas ilustres,

para que cualquiera que lo desee pueda ponerlos como adorno de las guarniciones de los vestidos

y medallones de los sombreros y escribir con tácitos signos.

Que el supremo César te dé,

Konradi, monedas preciosas y gran cantidad de eximias antigüedades,

que yo te daré, de poeta a poeta, sólo regalos de papel que

recibes como prueba de mi afecto]²⁵⁷

²⁵⁵ La fecha de 1519 es cierta dado que como se verá en breve en la misma prefación se menciona “el supremo César” que tenía que dar a Peutinger monedas preciosas y gran cantidad de antigüedades. Este César sería Maximiliano I, el Emperador más querido por Peutinger, mucho más que Carlos V, y con el cual prosperó hasta alcanzar la más alta posición en la corte. Maximiliano I falleció en 1519, así que este parece ser el término *ante quem* para la datación de la recolección de epigramas de Alciato; cfr. Alciato, 2009: XXI-XXI.

²⁵⁶ Alciato, 1534:4r.

²⁵⁷ Trad. propia.

De estas pocas líneas surgen varios temas que analizar con respecto al significado del género emblemático y a su efectiva génesis, algo al que me dedicaré en el próximo apartado para ahora centrarme en la mera cuestión de la inserción de las ilustraciones.

Alciato afirma haberse dedicado en “acuñar estos emblemas y figuras simbólicas por mano de artistas ilustres”. Se esta frase se podría entender que junto a los emblemas, por ahora sólo literarios, el autor se había esmerado en crear o reproducir también composiciones simbólicas, visuales, recogidas de célebres artistas. Algo que podría sugerir las ilustraciones, que entonces cabrían ya en la primigenia versión de 1519, cuando entonces el término emblema ya se sobrepondría a la práctica de ilustrar los epigramas. En realidad, no tenemos constancia de datos que confirman una vena artística de cualquier tipo del humanista milanés que si estaba dotado de grandes capacidades filológicas y hermenéuticas al contrario no destacaba por sus cualidades gráficas, algo que hubiera sido digno de alguna mención. El pasaje entonces tiene se entenderse como capacidad de Alciato de convertir literariamente en sus epigramas imágenes de varios artistas ilustres del pasado, acuñando con sus palabras las representaciones, por ejemplo, de la *Occasio* de Lisipo (emblema XVI), la pintura de Eros y Anteros (LXXII), Hércules entre los pigmeos descrito pictóricamente por Filóstrato (XX), la estatua de Palas de Fidias (XLII).

Si esta *praefatio* es común entre las ediciones de 1531 y 1534, la epístola al lector de Steyner, editor de la primera, es única y explica de forma irrefutable que la decisión de insertar las imágenes fue del mismo editor para ayudar la comprensión de los epigramas, pero sin que Alciato lo supiera:

*Haud immerito candide lector, nostram desyderabis diligentiam, in hiis tabellis quae huic operi adiectae sunt, elegantiores nanque picturas, et authoris gravissimi authoritas, et libelli dignitas merebantur, quod quidem nos fatemur, cupiebamusque inventiones has illustriores tibi tradere ita, si eas quam artificiosissime depictas, ante oculos poneremus, nihilque (quod sciam) ad eam rem nobis defuit. [...] Utilissimum itaque nobis visum est, si notulis quibusdam obiter, rudioribus, gravissimi authoris inventionem significaremus, quod docti haec per se colligent.*²⁵⁸

²⁵⁸ No pude verificar en primera persona el texto de 1531 pero se reproduce en Alciato: 2009:8.

[Sin desacertar, sincero lector, lamentarás nuestra diligencia en las ilustraciones que se han añadido a esta obra; en efecto la autoridad del valeroso autor y la dignidad del libelo merecían imágenes más elegantes, algo que nosotros también confesamos. Deseábamos que estas invenciones se te presentaran más hermosas, de modo de ponerlas delante de tus ojos pintadas con cuanta más arte posible y nada, por lo que sé, hemos descuidado al respecto. [...] Por eso la cosa más útil nos pareció la de ilustrar por el momento, aunque con algunas pequeñas figuras demasiado ruda, la invención del valiente autor, a pesar de que los sabios sepan sacarla por sí solos]²⁵⁹

Tenemos así la confirmación de la consciencia de la escasa calidad de las ilustraciones, que poco se adaptan a la dignidad y celebridad del autor. Más allá de esta información, al recoger todas las pruebas analizadas se puede afirmar con razonable seguridad que Herinrich Steyner entró en posesión de la versión ya lista en 1519 de los *Emblemata* que Alciato envió a Peutinger, cuya ciudad natal era Augsburgo, como sugiere la dedicación al mismo Khonrad Peutinger y la mención de Maximiliano I. Esta edición, pese a titularse *Emblemata*, faltaba totalmente de la parte figural aunque la primigenia intención de Alciato, a la que muy probablemente se debía la intención del título del libelo, era que se utilizaran estas descripciones poética para crear imágenes artísticas que, como dicho por el autor, “para que cualquiera que lo desee pueda ponerlos como adorno de las guarniciones de los vestidos y medallones de los sombreros y escribir con tácitos signos”. Steyner intentó entonces dar respuesta plástica a las intenciones que Alciato había presupuesto para su recolección, o sea brindar imágenes que ayudaran la lectura, pero, sobre todo, que representaran la poesía. Pues, Steyner se sustituyó entonces a los artistas que tenía que recoger las indicaciones dictadas por la éfrasis poética de Alciato ilustrando sus epigramas. Alciato no quería que los epigramas se acompañaran con ilustraciones, sino quería que sirvieran de instrucciones para la creación de imágenes que, al dirigirse su deseo a los artistas, tenían que ser de calidad y capaces que comprender en el fondo el significado de cada composición. Al editor alemán se debe entonces la invención tipográfica de los emblemas, algo que Alciato rechazó al menos en las formas corruptas resultantes. La reacción del italiano fue la de supervisar una nueva edición donde las ilustraciones acompañasen los epigramas, pero esto se debió solamente a la

²⁵⁹ Trad. propia.

intención de remediar a la primera reproducible edición.²⁶⁰ Por otro lado, la conexión entre la representación artística y los epigramas estuvo siempre presente en la mente de Alciato puesto que denominó la primigenia recolección *Emblemata*, título que no cambió en la edición ilustrada de 1531 y que hacía clara referencia a las posibilidades visuales de las poesías, algo que llamaba a la memoria el dístico oraciano *ut pictura poesis* y que demuestra como el milanés conocía perfectamente el poder evocador de los epigramas y la clara finalidad artística, de adorno y de comunicación oculta afín a la tradición jeroglífica renacentista.

En resumen, la idea de crear un volumen de epigramas ilustrados se debería al sólo editor, Steyner, y a quienes lo aconsejaban, algo que remodelaría el mérito originario de Alciato en la creación de un género que por su posicionarse a medio camino entre la literatura y el arte visual fue uno de los más amados y replicados por humanistas, literatos y artistas entre los siglos XVI y XVII. Se trataría de una mera novedad editorial y no de concepto. Sin embargo, cabe decir que Alciato sabía perfectamente las posibilidades visuales de los epigramas, como descrito varias veces en las cartas dirigidas a sus amigos y en la prefación de los *Emblemata*, sin muy probablemente plantearse la solución adoptada por el tipógrafo alemán. Este es entonces la posible génesis de los emblemas más comunes, el denominado emblema *triplex* compuesto por *inscriptio*,²⁶¹ *pictura*²⁶² y *subscriptio*.²⁶³

1.4.1 Las *tacitis notis* de Alciato: la repercusión de los jeroglíficos en la construcción de los emblemas

El nuevo concepto editorial de emblema que se creó a partir de la edición de 1531 establece un dialogo natural entre palabra e imagen. Algo que como veremos ahonda sus raíces en la antigua práctica del *ékphrasis* y de las *imagines agentes* usadas por el arte de

²⁶⁰ Reproducible edición para la legítima idea de Alciato pero que, entre 1531 y 1534, pudo presumir de hasta 5 reimpresiones, legitimando así la bondad de la novedad editorial de Steyner. Un éxito que tuvo que molestar al humanista italiano que, delante de este logro no aprobado y con ilustraciones que poco se aproximaban a las ideas de los epigramas, se aplicó en una nueva edición más bonita y acorde a sus ideas, la parisina de 1534.

²⁶¹ El título, o mote, con el cual se afirma sucintamente el tema o el sujeto del emblema.

²⁶² La imagen, o ilustración.

²⁶³ La composición poética que expresa y profundiza el tema del conjunto. Como visto, con Alciato se trata de epigramas, pero en los numerosos ejemplos posteriores entre tratados, aparatos efímeros o resultados de justas poéticas se puede ampliar a diferentes formas poéticas abarcando sonetos o formas más sencillas, como se verá más detenidamente en la segunda parte de este trabajo.

la memoria. Sin embargo, la asociación entre palabra e imagen es una práctica que se expresa perfectamente y de la forma más pura en la ancestral comunicación por medio de los jeroglíficos egipcios. Claramente me refiero a la concepción que se tenía en el renacimiento y que, como ampliamente visto hasta ahora, hace referencia directa al *corpus* neoplatónico. En efecto, en el imaginario renacentista de los jeroglíficos cada símbolo corresponde a una letra usada por los egipcios, pero cada uno de estos signos encerraba en sí todas las cualidades del representado, o sea ideas y conceptos resumidos en un único índice visual que por su ancestralidad que ahonda en la revelación de Dios a los seres humanos se correspondería al lenguaje más cercano a aquello usado por la divinidad. Un lenguaje donde entonces las letras son símbolos y cada letra simbólica oculta un mundo detrás de formas sencillas. Una comunión total entre elemento literario y figural.

Según Alciato sus emblemas tenían la finalidad de provocar la creación de imágenes por parte de los artistas que, espoleados por la índole descriptiva poética, habrían podido traducir las palabras en índices visuales, símbolos o composiciones figurales. Como enunciado por el mismo humanista italiano en la dedicatoria a Peutinger puesta al comienzo de las dos primeras ediciones de su trabajo, la pirata de 1531 y la oficial de 1534, creó los *emblemata* para que quienquiera pudiera escribir *tacitis [...] notis* (tácitos signos). Alciato se refiere claramente a los jeroglíficos. De hecho, hemos visto expresiones muy parecida para referirse a ellos ya en Valeriano, cuando en la dedicatoria del libro XXVII a Giovanni Grimani se refiere al modo secreto de pintar y tallar de los egipcios, es decir a los jeroglíficos definiéndolos *mutam quandam orationem per rerum imagines mente concipiendam* (“hablar mudo que se entendiera con la mente por medio de las imágenes de las cosas”),²⁶⁴ algo que hizo ya Filippo Fasanini en 1517 en la *declaratio* que cierra su traducción latina de Horapolo, donde define los *Hieroglyphica haec notasque sacras*.²⁶⁵

La prueba de que no se trata de mera coincidencia lexical nos la brinda el mismo Andrea Alciato en un texto publicado en 1530, un año antes de la edición príncipe de los *Emblemata* pero cuya redacción se remonta a una decena de años antes. Se trata del *De*

²⁶⁴ Valeriano, 1556:164r., B.

²⁶⁵ Fasanini, 1517: XLVr. Esta definición de Fasanini, al igual que la de Valeriano y de Alciato podrían nacer del pasaje en que Amiano Marcelino describe los jeroglíficos esculpidos en los obeliscos (XVII, 4, 8): *Formarum autem innúmeras notas, hieroglyphicas appellatas*; cfr. Alciato, 2009: XXIX, n. 53.

verborum significatione, donde afirma: *Verba significant, res significantur. Tametsi & res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum & Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus cuius titulus est Emblemata.*²⁶⁶ [Las palabras significan, las cosas vienen significadas. Sin embargo, a veces también las cosas significan, como los jeroglíficos de Horo y Queremón, tema sobre el cual nosotros hemos compuesto un libelo de versos titulado *Emblemata*].²⁶⁷

Este fragmento es realmente esclarecedor dado que confirma que el contenido de su libelo de epigramas de 1522 se origina de la idea de los jeroglíficos y de la forma en la que los textos de Horapolo y Queremón (en realidad Francesco Colonna) los transmitieron. Sobre Horapolo y la falsa identificación de los jeroglíficos de Queremón con los del *Hypnerotomachia Poliphili* y viceversa ya se ha dicho extensamente en los apartados precedentes, sin embargo Alciato con su frase confirma también que su conocimiento y concepción de los símbolos del lenguaje egipcio se superpone a la más habitual del Renacimiento, o sea a la lectura neoplatónica y simbólica. El jeroglífico entonces es un receptáculo visual de significados complejos, revertiendo el habitual nexo de la palabra latina que habitualmente expone el significado de las cosas. Las cosas/conceptos representados con cada jeroglífico amplían sus significados sustituyendo de esta forma la función del alfabeto, ahorrando todas aquellas palabras que habrían necesitado de espacios infinitamente más dilatado para describir todo lo que se cela detrás de un mero símbolo.

No obstante, y pese a las palabras de Alciato, la tarea de identificar algunas semejanzas entre los jeroglíficos y los epigramas/*emblemata* resulta algo difícil dado que los primeros son visuales y simbólicos y los segundos literarios. Ahora bien, hay que evidenciar que al igual que Alciato, también en los textos de Horapolo y Colonna se describen y se explican con palabras los jeroglíficos que, en el caso de Horapolo, tampoco llevan elementos gráficos. Algo que remite a la mencionada tradición de la écfrasis con la cual el milanés amplía, explicándola, la idea que no resultaría patente de la lectura del título del epigrama. Además de esta operación cabe recordar que Alciato deseaba que sus composiciones literarias fuesen de ayuda para la creación de realizaciones artísticas, verdaderos jeroglíficos que sirviesen de contenedores de significados ocultos bajo forma

²⁶⁶ Alciato, 1530:97. Se trata de volumen que reproduce las 246 leyes del *Digesto*, parte del *Corpus Iuris Civilis* a que se dedicó en sus tareas de jurista.

²⁶⁷ Trad. propia.

de galanos ornamentos. Algo que Alciato deseaba para sus *emblemata* al igual que Fasanini para los jeroglíficos de Horapolo cuando explica: *dicta brevia, aut notas quas in gladius, annulis, retirulis, baltheis, cythara, lectulis, tricliniss, laquearibus, stragulis, foribus, musaeo, mensa, speculis, cubuculo, conopeis, fictilibus, argenteisque vasculis affigant*²⁶⁸ [sentencias breves o signos que se fijan en gladios, anillos, sombreros, bálteos, cítaras, pequeñas camas, triclinios, techados, mantas, portones, mesones, dormitorios, mosquiteros, vasijas de terracota o tarros de plata]. Un verdadero mundo simbólico que llenaría la cotidianidad a todos niveles. Algo que a lo largo del siglo e incluso en el siguiente varios autores intentaron percibir y analizar para comprender la sabiduría detrás de cada pequeña faceta de nuestro mundo.

Pues, sobre el relevante papel de los jeroglíficos en la ideación, escritura y publicación de los *Emblemata* no cabe duda alguna, con las palabras del autor que confirman las repercusiones de la concepción jeroglífica renacentista sobre la génesis de la obra. Ahora para ver gráficamente todo lo que se ha dicho hasta el momento sobre estos epigramas ilustrados titulados *Emblemata* es pertinente enseñar un claro ejemplo de corrección entre las dos primeras ediciones y de apropiación de un jeroglífico de Colonna modificado en su significado. Me refiero al emblema XXI que bajo el título (o *inscriptio*) *Princeps subditorum incolumitatem procurans* [Del príncipe que procura la seguridad de sus súbditos] ve la célebre imagen del delfín enroscado a un ancla que ya hemos analizado por ser una de las ideaciones jeroglíficas insertadas en el *Hypnerotomachia Poliphili* (Fig. 1.8).

²⁶⁸ Fasanini, 1517: XLVr.

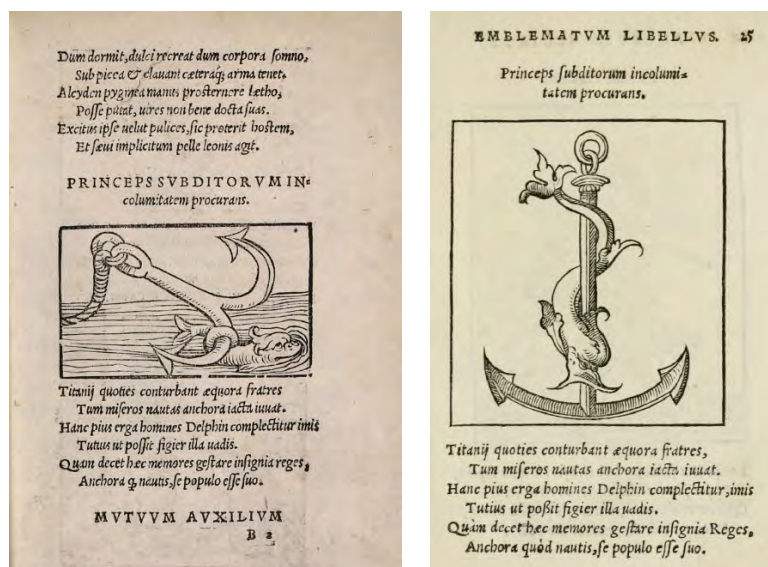


Fig. 1.8

Emblema XXI en las dos primeras ediciones del *Emblematum libellus* de Andrea Alciato (Augsburgo, Steyner, 1531; París, Wechel, 1534).

La traducción de la *subscriptio* es la siguiente:

Siempre que los hermanos Titanes perturban los mares,

arrojar el ancla ayuda a los pobres marinos.

A ésta la rodea el delfín, bondadoso con los hombres,

para que caiga más segura en las aguas profundas.

¡Cuán conveniente es que se acuerden de llevar estas insignias los reyes,

ya que son para su pueblo como el ancla para los marinos!²⁶⁹

Del análisis de las dos xilografías nos damos perfectamente cuenta de la decepción de Alciato para el grado de corrupción de la primera edición. La ilustración creada para la Steyner de 1531 representa la acción descrita en el epigrama, con el ancla arrastrada hacia el fondo por el delfín para que encuentre más firmeza. Una interpretación del emblema que parece ser equivocada dado que en la edición de 1534, supervisada en primera persona por Alciato, notamos que la xilografía visualiza la insignia que siempre deberían llevar los soberanos para recordar su papel de salvación para los pueblos, al igual que el ancla para los marineros. Vemos de forma clara la diferente interpretación del emblema

²⁶⁹ Trad. en Alciato, 1993:185.

o, para mejor decir, el acento puesto en un diferente pasaje del epigrama. En el primer caso en la acción; en el segundo en la enseñanza final que alude a la acción. Comprendemos entonces el rechazo de la primera solución ilustrada por Steyner como igualmente entendemos que Alciato para algunas soluciones visuales para sus emblemas usara fuentes precisas. En este caso, como ya se ha referido, se trata de su amigo Erasmo de Róterdam y del analizado adagio *Festina lente*, cuya imagen el humanista nórdico relacionó a los jeroglíficos de Queremón que lo simbolizó con el círculo seguido por el delfín enroscado al ancla. De esta antigua sabiduría del Nilo, de la cual Queremón fue insigne divulgador, el motivo llegó al mundo latino con Augusto y Tito que usaron la sentencia y la imagen respectivamente.²⁷⁰ Hoy sabemos que la relación entre la forma literaria y la simbólica se estableció solamente gracias a Francesco Colonna en el siglo XV y la creencia de Erasmo sobre su antiguo origen se basa totalmente sobre un equívoco dado que el autor del *Hypnerotomachia Poliphili* nunca tuvo posesión del perdido léxico jeroglífico de Queremón. Recordemos además que Alciato en la carta de diciembre de 1522 a Francesco Calvo destaca la marca tipográfica de Aldo Manucio como ejemplo de forma figurativa de los emblemas que tenía que fijarse a las prendas para divulgar el significado moral de sus epigrama. Desde 1502 la marca de Aldo es exactamente el delfín enroscado al ancla y su estilo gráfico se acerca mucho a aquello querido por Alciato que parece quiera referirse con exactitud a este ejemplo que conocía perfectamente (Fig. 1.9).

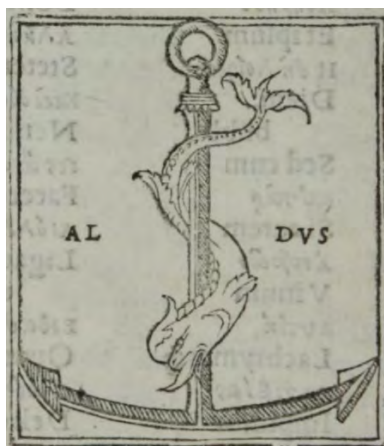


Fig. 1.9
Marca tipográfica de Aldo Manucio.

²⁷⁰ El mote de Augusto tiene sustancia diferente a la imagen que se representa en realidad un honor al dios Neptuno, como puede verse en vario ejemplos musivos griegos y en la glíptica antigua.

Pues, de este emblema se desprenden claramente algunas cuestiones interesantes más allá de la prueba de los tres elementos que habitualmente, de 1531 en adelante, irán a componer los emblemas. Se demuestra patentemente la razón por la cual Alciato se opuso a la primera edición de 1531 de su libelo, que mal ha interpretado la relación entre palabra e imagen. En efecto para el humanista las imágenes van a resumir el sentido moral del epigrama conservando un grado de impenetrabilidad que bien se concilia al moderno conocimiento de los jeroglíficos perfectamente conocido por el autor que aquí, siguiendo la vulgata humanística, desacierta recogiendo un símbolo que se creía que Queremón pero que, en realidad es fruto de las investigaciones latinas de Francesco Colonna. En fin, la relación entre palabra e imagen en los emblemas resulta ser muy estrecha, con la segunda que visualiza de la forma más clara posible la real intención del epigrama y del título del emblema, pero que sin las dos partes literaria quedaría muy difícil que entender.

Estos “tácitos signos” son entonces una evolución de la práctica jeroglífica contemporánea, tomando una forma más compleja si la comparamos a los jeroglíficos entonces conocidos pero que, al verla por sí sola, quedaría difícilmente interpretable por los demás sin la parte literaria. Esta última es parte integrante de la composición. A decir la verdad es el elemento que describe y brinda sentido a la composición visual que sin el connubio entre los tres elementos se quedaría totalmente oscura, exactamente al igual que los jeroglíficos que para ser entendidos han necesitado de una gramática que los explicase. Alciato tuvo perfectamente presente en su cabeza estos símbolos y la tradición neoplatónica que giraba alrededor de sus interpretaciones y de esta se plateó la necesidad que sus emblemas se tradujeran de forma visual y artística para significar algo que sólo el lector de estos pudiera entender en sus sentidos más profundos. El humanista italiano entendía la parte jeroglífica, o sea la parte visual de sus epigramas como evolución de los mismos, quizá como forma por medio de la cual divulgarlos de una forma galana e innovadora, como explicado en varias ocasiones. Al contrario Steyner, el verdadero iniciador de la tradición del emblema *triplex* pensándola mera solución editorial, mal entendió las palabras de Alciato pero inconscientemente dio lugar a una imperecedera tradición con la cual palabra e imagen se estrechan en un nudo indisoluble. Algo que el primigenio redactor de los *Emblemata* tuvo que mantener y proseguir para salvaguardar el honor de su creación literaria que sin su intervención se vería incorrecta y defectuosa.

El mejor aliado para comprender esta propagación de la moda emblemática es la historia de las ediciones del texto que presume al menos de 150 ediciones, número en el cual se cuentan aquellas acrecidas por emblemas del mismo Alciato, las comentadas en los diferentes idiomas vulgares europeos y aquellas donde a las xilografías de los emblemas de Alciato se les añades otras, como en el caso de los jeroglíficos de Francesco Colonna mencionado arriba.²⁷¹ En efecto, después de la primera edición autorizada por Alciato (París, Wechel, 1534) que inserta 113 xilografías atribuidas a la mano de Mercure Jollot, ya en 1536 se publicó la primera traducción francesa a cargo de Jean Le Fèvre, el primer libro de emblemas en lengua francesa.²⁷² A 1542 se remonta la edición que se establece como el primer libro de emblemas que contiene versos en alemán,²⁷³ mientras en 1546 se publicó una edición veneciana, siempre en latín pero acrecida por Alciato con 84 nuevas xilografías que se asocian a 84 nuevos emblemas completos de sus tres partes.²⁷⁴ Tres años más tarde es la vez de la supuesta primera edición que contiene texto en castellano, incluso los mote de las composiciones, a cargo de Bernardino Daza Pinciano que, pese a ser el exordio entre las versiones españolas no destacó por calidad.²⁷⁵ Siempre el 1549 fue el año de otra traducción francesa a cargo de Berthèlemy Aneau y, sobre todo, del primer texto emblemático en italiano gracias a la versión hecha por Giovanni Marquale.²⁷⁶ En 1556 vio luz la versión comentada por el alemán, formado en Coimbra, Sebastian Stockhamer²⁷⁷ y en 1568 el gran humanista Español Juan de Mal Lara brindó algunos pasajes de Alciato en la *Philosophia vulgar*, algo que en el ambiente humanístico

²⁷¹ Sobre la historia editorial de Alciato cfr. Praz, 2012, Landwehr, 1976; Campa, 1990.

²⁷² *Livret des Emblemes de maistre Andre Alciat mis en rime francoyse et presente a monseigneur Ladmiral de France*, París, Chrestien Wechel, 1536.

²⁷³ *Clarissimi Viri D. Andreae Alciati Emblematum libellus, vigilanter recognitus, & iam recèns per Wolphgangem Hungerum Bavarum, rhythmis Germanicis versus*, París, Chrestien Wechel, 1542.

²⁷⁴ Se trata del primer libro de emblemas imprimido en territorio italiano: *Andreae Alciati Emblematum libellus, nuper in lucem editus*, Venecia, Aldi Filios, 1546.

²⁷⁵ *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra*, Lyon, Guilielmo Rovillio, 1549. Se forma por dos libros, el primero que se forma con los emblemas primigenio de Alciato sacados de las ediciones Wechel de 1540 y de 1542, mientras que el segundo libro se basa en el veneciano de 1546, cuando se añadieron los 84 nuevos emblemas. En realidad, la primera traducción al castellano, aunque parcial dado que se compone de solamente 4 emblemas es de Hernando de Villa Real y lleva fecha de 1546. Se trata de edición donde se presentan emblemas que se refieren a la justicia, pero todos sin imágenes, como de transcripción de Víctor Infantes, quien descubrió esta pequeña versión del texto. La primera mención la hizo en la Reseña del libro de Pedro Campa, *Emblemata Hispanica* (en Infantes, 1991-92), donde destacaba la falta entre las ediciones de Alciato de este texto que analiza de forma más detallada en Infantes, 2000.

²⁷⁶ *Diverse Imprese Accomodate a diverse moralità, con versi che i loro significati dichiarano tratte da gli Emblemi dell'Alciato*, Lyon, Gulielmo Rovillio, 1549.

²⁷⁷ *In D. Andreae Alciati Emblemata succincta commentariola, Sebast. Stockhamero Germano autore*, Lugduni, Ioannem Tornaesium & Gul. Gazeium, 1556; cfr. Enenkel, 2019:233-263.

español y en especial sevillano tuvo mucha influencia.²⁷⁸ A 1571 se remonta el comentario que resultará entre los más importantes y consultados, obra de Claude Mignault,²⁷⁹ mientras para quedar en territorio español, dos años más tarde es la vez del docto comentario de Francisco Sánchez de las Brozas donde, dejando en posición secundaria el intento moralizador, se ahonda más en las muchas fuentes clásicas usadas por Alciato comparando también las interpretaciones realizadas por autores italianos y franceses.²⁸⁰ Se trata de edición cuyo éxito encontró la máxima repercusión fuera de los confines españoles, al contrario de la sucesiva traducción dotada de comentario establecido por Diego López que vio tres reediciones valencianas (1655, 1670 y 1684). Se trata de versión en lengua moderna de la cual se denota el conocimiento de las ediciones de Mignault y del Brocense, mencionados en muchas ocasiones.²⁸¹ Aquí, al contrario de cuanto hizo Sánchez de las Brozas, se pone el acento en las intenciones didáctico-moralizadoras y religiosas que en realidad en Alciato no existían, así estamos delante de una nueva interpretación de los emblemas y que los concilia de forma determinante a la religión cristiana.²⁸² Pues, nos damos cuenta que los emblemas de Alciato tuvieron un alcance europeo enorme con traducciones y comentarios en todos los idiomas más importantes ya en el siglo XVI. Para quedar en España, entre traducciones, comentarios y obras perdidas, conocemos al menos 8 diferentes ediciones entre el 1546 y el 1660,²⁸³ algo que testimonia el conocimiento que se había de esta obra en los ambientes españoles y por consiguiente de todo lo que está detrás de ella, de la génesis

²⁷⁸ Es posible que Mal Lara hizo también su propia versión de los *Emblemata*. De todas formas, incluso esta versión parcial fue usada por Francisco Pacheco y Cristóbal Suárez, quienes hicieron varias referencias a los textos de Alciato insertados en la *Philosophia vulgar*. El interés de Juan de Mal Lara por Alciato queda patente por el uso que hizo en las iconografías para la Galera Real y para las entradas de Felipe II. Sobre este comentario *vid.* Selig, 1956.

²⁷⁹ *Omnia Andreae Alciati Emblemata cum enarratione Claudii Minois, excerpta ex eiudem in eadem emblemata commentariis*, París, Dionysius a Prato, 1571.

²⁸⁰ *Francisci Sanctii Brocensis in inclyta Sarmaticensi Academia Rhetoricae, Graecaeque lingua professoris, commentaria in And. Alciati Emblemata*, Lugduni, Guliel. Rovillium, 1573.

²⁸¹ *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato con todas las Historias, Antigüedades, moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera, Juan de Mongastón, 1515.

²⁸² Entre las ediciones perdidas sabemos de un manuscrito de Juan Costa realizado en Salamanca como también de unas *Annotationes in Alciatum* de Juan Lorenzo de Palmireno, algo que acerca el humanista de Alcañiz una vez más a esta temática dado que fue su obra la primera impresión española de los *Hieroglyphica* de Horapolo (aunque en griego, sin traducir) en 1556 (Valencia, Antonio Sanahuja); cfr. Latassa, 1798:391, n. 75. Sobre las ediciones españolas de Alciato véase Selig, 1955; la introducción de Santiago Sebastián en Alciato, 1993:21-24.

²⁸³ Exactamente en este año se publica el comentario de índole contrarreformista por mano de José Campos: *Andreae Alciati Emblemata quae singula concinnis inscriptionibus, imaginibus, ae caeteris, quae ad ornatum, et castigationem pertinet, illustrantur* [...], Valencia, Jerónimo Vilagrosa.

hasta los temas que la generaron y que fueron argumento de estudios por los humanistas de diferentes círculos. Claro está, todas estas ediciones (sin contar las reimpresiones, muchas, sólo en el siglo XVI) otorgan a Alciato y a su obra emblemática la palma de iniciadora de un género que irá evolucionando a partir de mediados del siglo XVI, mezclándose a los conocimientos de otras prácticas como aquella jeroglífica (ya tomada sumamente en cuenta por el mismo Alciato) y aquella de las empresas, algo que si es verdad que llevada décadas, o incluso siglos existiendo, encontró una sistematización teórica y un reconocimiento público definido solamente con los escritos de Paolo Giovio. De todas formas, hay que destacar que los jeroglíficos y las interpretaciones establecidas desde la arribada del texto de Horapolo a Italia sigue confirmando su importancia incluso para la emblemática, un género que encontrará una difusión que no se limitará a los territorios europeos y que verá muchas declinaciones.

1.5 EMPRENDER VISUAL Y LITERARIAMENTE: LAS EMPRESAS COMO TERCERA CABEZA DE LA EMBLEMÁTICA

En fase introductoria he declarado poner bajo la denominación de emblemática los tres géneros simbólico-literarios más conocidos y practicados entre los siglos XV y XVII: jeroglíficos, emblemas y empresas. Como analizado hasta el momento la relevancia del redescubrimiento de los jeroglíficos fue determinante para la creación del género del emblema, estableciendo un hilo filosófico ni siquiera muy sutil que relaciona las dos prácticas. Por lo que respecta a las empresas no podemos afirmar algo parecido, al menos por su génesis y su apariencia, mientras si hablamos de la evolución del aparato teórico que dio lugar a debates e incluso a enteros tratados, en este caso sí se llegaron a incluir varias instancias históricas que buscaron una clara e imperecedera conexión no sólo entre emblemas y empresas, sino incluso entre jeroglíficos y empresas, como veremos extensamente más adelante.

Las empresas a nivel visual y de composición se pueden comparar a los emblemas, con los cuales se parecen mucho hasta poderse entender como su reflejo directo o natural emanación. Los emblemas se forman por *inscriptio*, *pictura* y *subscriptio*, tres componentes que dialogan entre sí y que no pueden faltar si queremos hablar de la perfecta aplicación práctica del género. Las empresas son más delgadas por formarse solamente por *inscriptio* y *pictura*, que veremos recibir la denominación de ánima y cuerpo respectivamente.²⁸⁴ La de la *subscriptio* es la única diversidad aparente entre los dos géneros, pero, pese a parecer la empresa posterior por ver la publicación de tratados al respecto sólo a mediados del siglo, en realidad la tradición práctica, sin poderse establecer un inicio cierto y concreto, es mucho más antigua de la exploración teórica de los tratados. Esta organización teórica temporalmente muy posterior a los ejemplos prácticos es rasgo decididamente peculiar en el panorama de la literatura simbólica.²⁸⁵

Por lo pronto cabe decir que más allá de las diferencias de formación entre emblema y empresa, el primero traduce una enseñanza moral universal, dirigida a todos y a todas. Al

²⁸⁴ Paolo Giovio lo establece de forma patente: “la sobredicha ánima y cuerpo se entiende por le mote o por el subjecto; y se juzga que faltando el subjecto al ánima, o al ánima al subjecto, que la empresa no sea perfecta”; en Jovio, 2012:140.

²⁸⁵ La bibliografía general sobre las empresas es nutrida. Indico aquí las más completas: Savarese; Gareffi 1980:5-54; 127-262; Praz, 2012; Arbizzoni, 2002; Raybould, 2005:248-295; Caldwell, 2004.

contrario, la empresa se relaciona estrechamente a los pensamientos, intenciones y actitudes caracteriales de los poseores, o sea se dirigen a exponer visual y literariamente características personales por medio del acoplamiento entre una concisa imagen y un mote igualmente breve. Se trata de regla afirmada por varios importantes autores sobre el género como Girolamo Bargagli y Giovanni Andrea Palazzi²⁸⁶ y, más extensamente, por Girolamo Ruscelli. Este dedica un capítulo para establecer la diferencia entre empresa y emblema y lo hace con estas palabras:

*La differenza, che poi hanno in questo, è che gli emblemi possono ancor servire per dimostrazione di cosa universale, & per universal documento a ciascuno, cioè così per colui che ne è inventore & autore, come per ogn'altro. Il che nell'impresa è vizio grandissimo. Percioche l'impresa non è se non dimostrativa di qualche segnalato pensiero di colui che la fa, & che l'usa, & a lui solo ha da appartenere ristrettamente, & a servire, ma ben farsi por intenrede a chi altri abbia caro l'autore, ch'ella sia nota.*²⁸⁷

Claramente, debido a la falta de la *subscriptio* el sentido resulta globalmente más oscuro y enigmático y los dos elementos que las componen se integran entre sí de una forma más completa puesto que la imagen sin el mote perdería gran parte de su significado y viceversa.

Pues, el primer en codificar la materia de las empresas fue Paolo Giovio con el *Dialogo delle imprese militari e amorose*, compuesto en 1551 y publicado con una tirada de sólo 200 ejemplares en 1555 por Antonio Barre en Roma.²⁸⁸ Sin embargo, como demostrado por Dorigen Caldwell y más allá de las citas genéricas hechas por Giovio en el *Dialogo*, existen menciones, usos y citas de empresas mucho antes del escrito del humanista italiano. Ahora bien, el primer tratado de empresas se coloca en el mismo año en que Giovio escribió el suyo, 1551, y es obra del francés Claude Paradin que lo tituló *Devises*

²⁸⁶ Cfr. Innocenti, 1981:15: 91.

²⁸⁷ “La diferencia que tienen es que los emblemas pueden servir como demostración de algo universal y como documento general para todos, o sea tanto para quien es el inventor y autor como para todos los otros. Algo que en las empresas sería vicio muy grande. La empresa no es si no demostradora de algún señalado pensamiento de quien la hace y que la usa, y sólo a él estrechamente puede pertenecer y servir, pero también puede entenderse por quienes tenga el deseo el autor que pueda entenderla”; en Ruscelli, 1566:17. Trad. propia.

²⁸⁸ Sobre Giovio y su tratado, algo sobre que volveremos en breve, véase Giovio, 1978; Jovio, 2012; Arbizzoni, 2002:11-36; Caldwell, 2004:3-42.

Heroïque. Las devisas presentadas se componen de alma y cuerpo y no hay atisbo de declaración que explique el significado y la historia del portador de la empresa como previsto en el trabajo de Giovio. Una forma de texto sobre las empresas inmadura, quizá definible incompleta, pero esta es la primera vez que ve luz una obra declaradamente sobre el tema (Fig. 1.10).



Fig. 1.10

Poco a poco, en Claude Paradin, *Devises Heroïques*, Lyon, Jean de Torunes y Guil. Gazeau, 1551, p. 110.

A confirmación de la inmadurez del tratado hay que subrayar que, al contrario de cuanto veremos ser la práctica más apropiada y pese a ser los motes en su mayoría en latín, también hay algunos en francés y en italiano, como en el caso del ejemplo ilustrado donde se enseña un aguamanil que vierte agua sobre unas flores rematado por el mote *Poco a poco*. Acercamiento entre imagen y letra que remite directamente a uno de los jeroglíficos inventados por Francesco Colonna en el *Hypnerotomachia Poliphili*, algo que ya nos sugiere la cercanía entre diferentes campos simbólicos a esta altura del siglo, con entonces un jeroglífico que se creía original de Queremón que se convierte aquí en empresa.²⁸⁹ Más allá de cuanto afirmado en los tratados dedicados enteramente a las empresas, por lo

²⁸⁹ En todo el tratado, compuesto por 118 empresas, aparecen 2 con motes italianos (páginas 37 y 110), y 6 en francés (páginas 92 y de 117 a 121). La segunda edición de la obra se publicó en 1557 con un mayor número de composiciones, 182, a las cuales el autor añadió también un pequeño comentario francés y la identidad del poseedor.

que al origen del género se refiere ya Jacopo Sannazzaro en una carta escrita entre 1506 y 1530 intenta establecer las diferencias entre heráldica y empresas, asignando el nacimiento de la primera a la época de las cruzadas mientras la segunda se remonta a un tiempo más antiguos, que ahonda sus raíces en la antigüedad romana.²⁹⁰ Se trata de noticias que Giovio también parece recolectar creando un compendio histórico tanto general cuanto impreciso en las pocas páginas introductorias al *Dialogo*, donde explica que ya los antiguos usaban llevar cimeros y blasones en yelmos y escudos como se lee en los autores clásicos como Virgilio,²⁹¹ Píndaro,²⁹² Estacio²⁹³ y Plutarco.²⁹⁴ Después de un apunte sobre la ya conocida medalla de Tito con el delfín enroscado al ancla con el significado de *propera tarde*,²⁹⁵ pasa a hablar del legado medieval a partir del ciclo caballeresco carolingio,²⁹⁶ de Federico Barbarroja²⁹⁷ hasta llegar a su tiempo con las tropas de Carlos VIII y Luis XII que llegaron a Italia desde Francia para combatir las guerras de Italia.²⁹⁸ Esta procedencia que Giovio refiere a los ambientes franceses y a la

²⁹⁰ *Non si nega, però, che i Romani non avessero avute insegne nelli eserciti, come era l'aquila, che fu il principale stendardo degli eserciti romani; avevano ancora l'insegna del lupo et altre immagini, e queste erano insegne proprie della repubblica [...] Erano poi altre insegne non perpetue, ma che capitani se le facevano a loro arbitrio, siccome si vede nella guerra fra Ottavio e Marc'Antonio, secondo a questi tempi vedemo usare tale particolarità, che volgarmente chiamamo divise et imprese; cfr. Caldwell, 2004:XIV-XV, n. 19-20.*

²⁹¹ *Aen.*, VIII, 1-17.

²⁹² *Pyth.*, VIII, 45-48.

²⁹³ *Theb.*, IV, 165-171.

²⁹⁴ *Vit. Marius*, 25, 10; *Vit. Pompeus*, 80, 7.

²⁹⁵ Otro modo para significar *festina lente*.

²⁹⁶ Trae la atención sobre varias empresas y blasones. El cuartel para Roldán, un león vendado para Reinaldos (*Orlando furioso*, VIII, 85; *Morgante*, XI, 72), un escalón para Danés (*Morgante*, XII, 35), un ajedrez para Salomón de Bretaña, un grifo para Oliveros (*Orlando furioso*, X, 79), un leopardo para Astolfo (*Orlando furioso*, XV, 75; XXIX, 32), un halcón para Gano (*Morgante*, XXII, 124).

²⁹⁷ Todos ejemplos que Giovio declara poderse ver en la Iglesia de Santa María Novella de Florencia, como hoy se puede apreciar en la Capilla Strozzi, pintada al fresco por Filippino Lippi en 1502.

²⁹⁸ En esta sede no quiero alargarme en la procedencia histórica de las empresas dado que sería algo que merecería un trabajo enteramente a él dedicado. Remito enseguida el pasaje completo de Giovio según la traducción de Alonso de Ulloa: "No hay dudar sino que los antiguos usaron traer cimeros y blasones en sus yelmos y escudos porque lo leemos en Virgilio, haciendo catálogo de las gentes que vinieron en favor de Turno contra los troyanos en el libro octavo de las Eneidas; y Amphiarao assimesmo, como dize Píndaro, viniendo a la guerra de Thebas traxo un dragón pintado en el escudo. Estacio también escribe de Capaneo y de Polinices, que el uno traxo una hidra y el otro una esfinge. Assimesmo se lee en Plutarco que en la batalla de los cimbras compareció su caballería muy luzida y vistosa, assí por los resplandecientes arneses como por la variedad de los cimeros que trahían sobre las celadas, que figuravan las imágenes de fieras salvages en diversas maneras. Cuenta el mesmo auctor que Pompeio Magno trahía por empresa un león con una espada desenvainada en la mano. Vemos assimesmo los enveses de muchas medallas que muestran significaciones en forma de las empresas modernas como se vee en las de Tito Vespasiano, que está un delfín revuelto a un'ánora, que quiere decir PROPERA TARDE. Pero dexando aparte estos antiguos exemplos ç, en esto hazen congettura los valientes doce Pares de Francia, que en efecto en gran parte no fueron fabulosos; y veemos, según afirman los historiadores, que cada uno dellos traxo particular empresa

moda caballeresca que se transfirió a las cortes italianas puede ocultar la verdadera etimología del término *impresa* (empresa) del francés *emprise*, o sea el voto que vinculaba un caballero a su señor.²⁹⁹ Se trata de interpretación que incluso medio siglo después recogió Sebastián de Covarrubias en el Tesoro de la Lengua Castellana donde el significado directo de “empresa” se encuentra, al contrario de “emblema” y “jeroglífico”, solamente en la entrada “emprender”:

Del verbo Latino apprehendere, porque se le pone aquel intento en la cabeça, y procura executarlo. Y de allí se dixo Empresa, el tal acometimiento, y porque ellos cavalleros andantes acostumbraban pintar en sus escudos, recamar en sus sobrevestes, estos designios y sus particulares intentos se llamaron empresas y también los Capitanes en sus estandartes quando yvan a alguna conquista. De manera que Empresa es cierto símbolo o figura enigmática hecha con particular fin, endereçada a conseguir lo que se va a pretender y conquistar, o mostrar su valor y animo.³⁰⁰

Precisamente cuanto establecido hasta ahora tanto por la etimología como por la procedencia histórica, confirmando de esta forma cuando afirmado por Giovio. Ahora bien, no cabe duda que la razón histórica de las empresas se remonta con certidumbre a las armaduras y a los blasones pero sus referencias literarias e intelectuales mudaron entrando en la era humanista encontrando referencias más cultas y típicas de los círculos y de las academias que se multiplicaron a partir del siglo XV en adelante. Como dicho si buscamos rastros de la práctica de las empresas antes del tratado de Giovio podemos hallar varias referencias en conversaciones y cartas, donde las empresas alcanzaban el

y blasón, como Roldán un quartel, Reinaldos un león vandado, Danés un escalón, Salamón de Bretaña un axedrez, Oliveros un grifo, Astolfo un leopardo y Gano, un halcón. Lo mesmo se lee de los cavalleros de la Tabla redonda de Artús el esclarecido Rey de Inglaterra. Usáronlo assimesmo los muy valientes y esforçados cavalleros Amadís de Gaula, Primaleón, Palmerín y Tirante el Blanco. Agora en esta edad más moderna, como de Federico Barbarroxa, en cuyo tiempo se introduxo en costumbre las insignias de los linages que llamamos armas dados por los príncipes por merecimiento de las sanctas empresas hechas en la guerra; sólo para ennoblecer y honrar los esforçados cavalleros se inventaron diversas invenciones de cimeros y pinturas en los escudos, lo qual se manifiestas en muchas pinturas que están en Florentia en Sancta María Novela. Pero en nuestros tiempos, después de la venida en Italia del Rey Carlos Octavo y de Ludovico XII, todos los que seguían la militia, imitando a los capitanes franceses, procuraron de se adornar de gentiles y pomposas empresas, de las cuales reluzían los cavalleros appartada cada compañía por sí con diversas libreas porque bordaban de plata y oro de martillo los sayones y sobrevestas, y en los pechos y spaldas estaban las empresas de los capitanes”; en Jovio, 2012:135-139.

²⁹⁹ Lippincott, 1990:61.

³⁰⁰ S.v. «Emprender», en Covarrubias y Horozco, 1611.

rango de diversión típicamente humanística, como testimoniado por Baldassarre Castiglione, quien en su Libro del cortesano (1528) explica que en la corte de Urbino, después de cenar, las veladas terminaban con el círculo de gentilhomme aunados alrededor de la duquesa para hacer juegos ingeniosos entre los cuales *imprese*, del cual razonamiento se sacaba gran provecho y diversión.³⁰¹

1.5.1 Paolo Giovio: la teorización del género de las empresas

Después de haber definido la empresa y lo que la diferencia de los emblemas es el caso de averiguar la reglas que se intentaron brindar para la correcta realización de estas. Como dicho, se trata de género que vio un largo historial práctico antes de ver reconocidas las normas básicas de buena práctica, algo que constituye una sus peculiaridades. El primero en teorizar y establecer las calidades de la empresa fu el célebre humanista e historiador Paolo Giovio (1483-1552), personaje muy adentro a las lógicas del poder transalpino tanto que fue ordenado por papa León X profesor de filosofía en Roma y presenció a la coronación boloñesa de Carlos V en 1529 después de haber asistido al saque de Roma al lado de papa Clemente VII. Su obra más conocida y a la cual dedicó la gran mayoría de su vida es la *Historiae sui temporis*, 45 libros en los cuales relata los acontecimientos históricos acaecidos entre el 1494 y el 1544 en el mundo entonces conocido.³⁰² Creador también del *Elogia virorum litteris illustrium* (1546) a raíz del establecimiento de un verdadero museo en su villa en Borgovico, a orilla del lago de Como, donde recogió los retratos de los hombres más famosos y dignos de mención de su época y del pasado, evidenció su interés para la historia y las hazañas personales con una pequeña obra dedicada a Cosme de Médicis, duque de Florencia, escrita durante el agosto de 1551 en las pausas de la redacción de las *Historiae*.³⁰³ Se trata de un dialogo entre él y Lodovico

³⁰¹ [...] *consuetudine di tutti i gentiluomini della casa era ridursi subito dopo cena alla signora Duchessa; dove, tra l'altre piacevoli feste e musiche e danze che continuamente si usavano, talor si proponevano belle questioni, talor si faceano alcuni giochi ingeniosi [...] spesso si faceano imprese come oggidì chiamiamo ; dove di tali ragionamenti maraviglioso piacere si pigliava per esser, come ho detto, piena la casa di nobilissimi ingegni;* en Castiglione, 1528:8. Sobre el hábito de los humanistas de crear empresas para dedicarlas a varios personajes, véase Caldwell, 2000: XV-XVIII.

³⁰² Publicadas en Florencia por Torrentino entre el 1550 y el 1552, vieron la traducción de Ludovico Domenichi imprimida en Venecia entre 1551 y 1555.

³⁰³ Así lo declara en la declaración introductoria de la obra: “Es tanta la cortesía de Vuestra Excelencia [Cosme de Medici] para conmigo que me hallo muy obligado a darle cuenta de todo aquello que en gran parte por su benigna exhortación me he usurpado en estas grandes calores de agosto, enemigo de la vegez. Y assí habiendo puesto a un cabo la Crónica, que voy escribiendo como trabajo de gran peso, he passado el tiempo discurriendo con el docto Ludovico Domeniqui”, en Giovio, 2012:133.

Domenichi, traductor de su texto más importante, con el cual hablan “sobre las invenciones de las empresas qu’el día de oy traen los grandes señores”; por eso se titula *Dialogo delle imprese militari et amorose* (Diálogo de las empresas militares y amorosas). No sabemos si el libelo fue pensado para ser publicado. En efecto Giovio habla de él como de un entretenimiento para Cosme de Medici, al cual envió una copia manuscrita para la cual hizo también las ilustraciones.³⁰⁴ Publicado solamente tres años después de la muerte de Giovio, en 1555 en Roma por Antonio Barre, sabemos por la pluma de Girolamo Ruscelli que esta edición tenía tirada de sólo 200 copias, tanto que se convirtió en algo muy difícil que obtener.³⁰⁵ El gran éxito de la obra se debe a las dos ediciones del año siguiente, 1556, cuando tanto Lodovico Domenichi como el mencionado Ruscelli establecieron una especie de competición para publicar la edición más completa y la que más se conciliara a las ideas primigenia de Giovio.³⁰⁶ Los dos dieron a luz una edición compuesta por el *Dialogo* de Giovio y por una segunda parte que Domenichi tituló *Ragionamento* mientras en Ruscelli toma el nombre de *Discorso*. Se trata de ediciones que dieron popularidad al texto no sólo en territorio italiano sino

³⁰⁴ “habiéndome salido este pequeño tractado no menos agradable que jocundo y grave por el altura y variedad de los subjectos, me he atrevido a embiarlo a Vuestra Excelencia creyendo que no dexará de serle conveniente passatiempo en estas importunas calores”, en Íd. Sobre las ilustraciones, nos ayuda Domenichi en la dedicatoria a Clemente Pietra de su edición del Dialogo: *Esso finalmente [Paolo Giovio] fattone fare una copia con le figure, la donó al Signor Duca*; en Domenichi, 1556: iiv.

³⁰⁵ De eso nos informa Ruscelli en la dedicatoria a Giovanni Antonio Calco, del cual recibió una copia manuscrita sobre la cual trabajar: *Onde havendomi por Vostra Signoria detto ch’ella n’haveva uno in Padova scritto a penna, la pregai mandármelo, non solo perchè sperava che questo suo dovesse esser più corretto & più intero, ma ancora perché in Venetia de i già detti stampati in Roma, non se ne trovava tra’ librari pur uno solo, chi l’havesse voluto pagar diece scudi. Et io n’havea già scritto in ’roma, che mi si mandasse, & ancor quivi non se ne son trovati, perché dicono che non ne furono stampati se non dugento, che per la novità & vaghezza del soggetto furono spediti via in assai meno giorni che non eran copie di libri*, en Ruscelli, 1556:114.

³⁰⁶ Ruscelli dedica su *Discorso [...] intorno all’inventioni dell’Imprese, dell’insegne, de’ Motti, & delle Livree* puesto al final de la reproducción del Dialogo de Giovio a Giovanni Antonio Calco. En esta dedicatoria afirma haber visto la versión romana de 1555: *l’anno passato in mano del mio Mons. Girolamo Penaruolo, che l’haveano stampato in Roma, tutto scorretto, tutto guasto, & tutto imperfetto, & tronco*, en Ruscelli, 1556:113-114. Al contrario de Ruscelli que tuvo la copia sobre la cual trabajar por Giovanni Antonio Calco, Domenichi, quien trabajó codo a codo con Giovio para la traducción de las *Historiae*, explica que fue el mismo Giovio que: *mentre che lo componeva & dettava, & poi che l’hebbe composto & finito, voleva pure in ogni modo farmene un dono & contentavasi ch’io lo pubblicassi col nome mio [...] Laqual copia poi in processo di tempo venuta, non saprei dir come, alle mani d’uno stampatore in roma, fue per lui divulgata assai male in arnese, lacera, scorretta, & mal concia, & di quel modo che s’è vista uscire in luce, con assai poco honore dell’auttore, & con mia poca o niuna sodisfattione*; en Domenichi, 1556: iiv. De estas palabras parece que Giovio quisiera que el Dialogo llegará a Cosme de Medici en forma manuscrita, dejando luego la posibilidad de publicarlo a su amigo Lodovico Domenichi. Girolamo Ruscelli, al contrario, decidió imprimirlo por su cuenta dado que la primera edición romana estaba muy corrupta y dado que llegó a sus manos otra copia manuscrita de la cual poco se sabe pero de la cual pudo darse cuenta de la real intención de Giovio.

también europeo dado que aquella de Domenichi fue traducida al francés, al castellano y al inglés en ediciones en que se juntó también el texto de Gabriele Simeoni.³⁰⁷ Este último fue el tercero en publicar una versión del texto de Giovio a partir de 1559 y que de la edición de 1560 pasó a titularse *Sententiose imprese*, pasando a incluir tanto algunas empresas de Giovio como otras de invención del mismo Simeoni, quien concedió más espacio a las ilustraciones de las composiciones simbólicas que se construyen de una forma que, recogiendo las palabras del autor, se pueden denominar “sentenciosa”, o sea por lo que hemos visto hasta el momento muy próxima a los emblemas, con el título, la imagen y una composición poética que sustituye el originario dialogo entre Giovio y Domenichi, como se puede averiguar de la empresa de Ludovico el Moro, duque de Milán, cuya interpretación de Giovio explicamos en el Anexo (Fig. 1.11).³⁰⁸

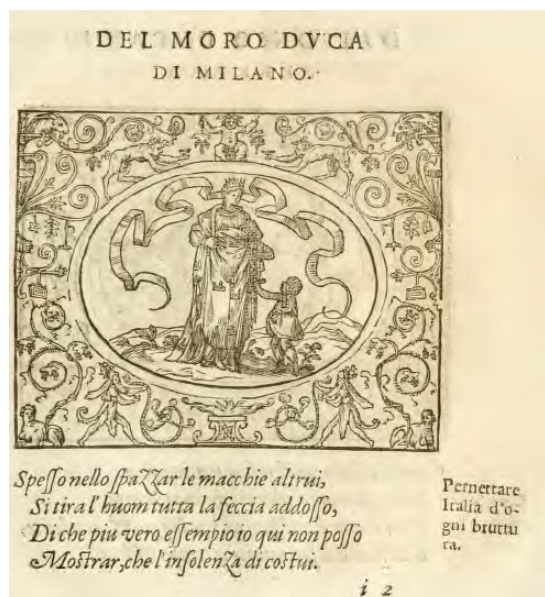


Fig. 1.11

Empresa de Ludovico el Moro, en Gabriele Simeoni, *Sententiose imprese*, Lyon, Rovilio, 1560, p. 67.

³⁰⁷ La primera traducción fue en 1561 al francés y sobre el texto de Domenichi (*Dialogue des Devises d'Armes et d'Amour [...] avec un discours de L. Domenichi sur le mesme sujet, traduit d'Italien par le S. Vasquin Philieul. Auquel nous avons adiousté les Devises Heroiques et Morales du S. Gabriel Symeon*, Lyon, Roville, 1561), seguido por otra el mismo año (*Tetrastiques faitz sur les Devises du Seigneur Paulo Iovio et de Messire Gabriel Simeon*, Lyon, Roville, 1561). Siempre a 1561 se debe la traducción castellana de Alonso de Ulloa, cuya reimpresión tendrá lugar el año siguiente (*Dialogo de las Empresas Militares y Amorasas [...] con una razonamiento a ese propósito del magnifico Señor Ludovico Domeniqui. Todo nuevamente traduzido en Romance Castellano por Alonso de Ulloa. Anadimos a esto las Empresas heroicas y morales del Señor Gabriel Symeon*, León de Francia, Roville, 1561), mientras que para la inglesa habrá que esperar el 15185 (*The Worthy tracto f Paulus Iovius, contayning a Discourse of rare inventions, both Militaire and Amorous called Imprese [...] By Samuell Daniell late Student in Oxenforde*, London, Waterson, 1585); cfr. Giovio, 1978:25-26.

³⁰⁸ La primera edición se titula *Le imprese heroiche et morali ritrovate da M. Gabriello Symeoni fiorentino* (Lyon, Rovillio, 1559). Se trata de una serie de empresas que caben en el Dialogo de Giovio. La segunda pasa a llamarse *Le sententiose imprese et dialogo del Symeone* (Lyon, Roviglio, 1560).

Simeoni en el texto original por él compuesto y que de forma parecida a cuanto hecho por Domenichi y Ruscelli sigue la reproducción de las empresas de Giovio, no aporta casi nada al debate teórico, al igual que otra edición de Giovio a cargo de Lodovico Dolce (1562) y que no contiene rasgo textual más allá de los versos poéticos del mismo Dolce que acompañan los grabados de la mano del artista vicentino Battista Pittoni.³⁰⁹ Pues, las diversas ediciones del *Dialogo* de Giovio, desde el inicial manuscrito hasta la conversión en verdaderos emblemas obrada antes por Simeoni y después por la pareja Dolce y Pittoni, además de desenredar la insidiosa madeja de la historia de un texto que alcanzó 6 diferentes versiones y redacciones en 11 años, atestigua la inicial dificultad para establecer la práctica de las empresas. Algo que incluso teniendo el respaldo teórico de Giovio parece desembocar hacia el emblema.

Ahondando más en el tema teórico, la parte introductoria del dialogo entre Giovio y Domenichi no aporta muchas más noticias a cuanto se ha empezado a analizar en el apartado anterior sobre el origen de la empresa. Los únicos datos que se añaden se refieren a las “condiciones universales” para hacer una perfecta empresa, algo que siguiendo las palabras de Giovio tal vez sea “la cosa más dificultosa que pueda ser bien entendida” y que surge de las cosas que escribieron los antiguos. La perfecta empresa necesita formarse sobre 5 pilares o condiciones, así explicadas por Giovio:

La primera, justa proporción de ánima y cuerpo. La segunda, que no sea tan obscura que sea menester llamar la sibila para entenderla, ni tan clara que qualquier hombre vulgar la entienda. La tercera, que sobre todo tenga hermosa vista, la qual parece alegre y muy hermosa accompañándola de estrellas, soles, lunas, fuegos, aguas, verdes árboles, instrumentos mecánicos, animales fantástigos y gentiles páxaros. La quarta, no le conviene ninguna forma humana. La quinta y última, ha menester un mote, que’s el ánima del cuerpo, y quiere ser ordinariamente de una lengua diversa del idioma del que haze la empresa porque’l sentido sea algo más cubierto; quiere assimesmo ser breve pero no tanto que se haga dudoso, de manera que dos o tres palabras quadran muy bien, salvo si no fuese en forma de verso entero o de pie quebrado.³¹⁰

³⁰⁹ *Di Battista Pittoni pittore vicentino, Imprese di diversi Prencipi, Duchi, signori e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri [...] Con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese*, Venecia, [s.e.], 1562. El texto verá reimpressiones en 1566, 1578 y 1583.

³¹⁰ En Jovio, 2012:140.

Sobre estas reglas, que en realidad parecen bastante claras y fácilmente asumibles, se desencadenará el debate teórico sobre el tema. Los escritores que se empujarán a escribir sobre las empresas serán muchos, dando lugar a reglas diferentes. Eso sugiere la dificultad de esta sistematización y denuncia la inicial imprecisión de Giovio que en las mismas empresas expuestas en su *Dialogo* se contradice, por ejemplo, en la obligatoriedad de la inserción del mote o en la presencia de la figura humana en algunas composiciones.³¹¹ Sin embargo, este parece ser el natural desarrollo de la disciplina, al igual que todos los fenómenos artísticos, como definido por Scipione Ammirato ne *Il Rota overo dell'imprese: delle arti niuna fu perfetta sul principio, ma pian piano si sono gite poi migliorando et acconciando* [ninguna de las artes fue perfecta en su principio, pero paulatinamente se mejoraron y se arreglaron].³¹² Lodovico Domenichi no aportó muchas más informaciones y modificaciones al aparato teórico de Giovio, mientras Girolamo Ruscelli amplió mucho el campo del debate a partir exactamente del tema de las cinco reglas de composición. Claramente, aquí estamos investigando las raíces jeroglíficas de las tres ramas etiquetables como emblemática, así que iríamos a desviarnos del núcleo de análisis si nos demorásemos en las diferencias de las normas para las empresas entre los varios tratados. Sin embargo, voy a traer a la atención las aportaciones de Ruscelli para evidenciar como el asunto de la práctica simbólica quedaba difícilmente encasillable ya para los tratadistas italianos de mediados del siglo XVI, donde y cuando estas formas se redescubrieron, se inventaron y recobraron fuerza. En otras palabras, para manifestar cuan resbaladizo podía ser este campo de estudio y de creación, generando hibridaciones que se harán más patentes aún con el pasaje de estas tradiciones a otros territorios y otras culturas literarias y visuales, como es el caso de España.

Volviendo a Ruscelli aprendemos que sus reglas estructuran mucho más el ámbito simbólico si lo equiparamos a cuanto escrito por Giovio. De hecho, si las reglas para una perfecta empresa quedaron 5, añade 6 más, partiendo de un plano general, con dos normas, yendo a estrechar el campo simbólico de incumbencia. Las dos condiciones básicas y generales son que: 1) los elementos para la creación (pintura, taracea, relieves, colores, palabras) tienen que ser concisos, de forma que se puedan observar de un solo vistazo y, gracias a esta concisión, recordados; 2) no tienen que ser ni demasiado difíciles

³¹¹ Sobre este tema volveremos en el anexo III.

³¹² Ammirato, 1562:13. Trad. propia.

de entender ni sobradamente fáciles, o sea no tienen que ser comprendidas cómodamente por los incultos al igual que no pueden dirigirse solamente a los más sabios.³¹³ De estas dos primeras normas podemos ver que la primera regla sobre la concisión se parece sobreponer a la última de Giovio, pero este último la dirige solamente al mote, mientras Ruscelli la extiende a todos los elementos, visuales y literarios, que componen el conjunto. Algo que sugiere la transcendencia del arte de la memoria y de sus reglas de composición para la emblemática, como veremos de forma más extensa en otro apartado. Por lo que a la segunda regla se refiere, esta se solapa perfectamente a la segunda de Giovio. No obstante, como mencionado la diferencia más marcada entre los dos autores reside en que para Giovio las normas valían sólo para las empresas mientras el autor actual las refiere a cualquier expresión simbólica, o sea que se prefija reverberar en forma lacónica una enseñanza ética. Yendo del general al particular, Ruscelli pasa a esclarecer 4 preceptos propios de las empresas: 1) no necesitan color; 2) tienen que ser compuestas a lo mejor por cuatro elementos, aunque es preferible dos o tres; 3) el mote tiene que incluir como más tres palabras y si es sólo una, esta tiene que sacarse de un autor famoso, de forma que se entienda prontamente la sentencia entera; 4) las empresas no se pueden dividir en sílabas o palabras porque en este caso serían cifras.³¹⁴ Con esta última condición crítica abiertamente a Giovio que por tres cuartas partes de su Dialogo habría presentado empresas imperfectas.³¹⁵ En efecto, Ruscelli define las cifras como algo que *con la forma delle cose non rappresentano né la sostanza né la qualità loro, ma il suono*

³¹³ *La prima che o pittura o intagli o rilevi o colori o parole con che si facciano sieno sì fattamente brevi che quasi in una sola specchiatura o risguardo che si faccia in essi si abbracci tutto con la vista e con la memoria. [...] l'altra [...] che elle non sieno in se stesse né tanto oscure di pensiero che senza interprete non se ne cavi construto né gusto alcuno, né all'incontro tanto chiare che subito da ciascuno s'intendano per ignorante e grossolano che egli sia, en Ruscelli, 1556:125-126.*

³¹⁴ *Primo e principal precetto che s'ha da avere nel farle regolatamente è questo: che l'impresa non abbiano in alcun modo bisogno di colore alcuno [...] Il secondo ricordo o precetto è quello che si sopra s'è detto [...] che nell'impresa non sia molta manifattura d'intrichi di cose e che non passino tre sorti di cose diverse o quattro al più che sia, benchè l'arrivare a quattro io non lodo [...] Con due o al più tre sorti di cose è il vero modo di farle in perfezione [...] Il terzo et importantissimo ricordo o precetto fermo è questo, che il motto non passi mai per alcuna via tre parole sole [...] con una parola sola si fanno imprese felicemente, ma quella tal parola vuol esser tolta da qualche autor notissimo che solamente con accennar quella sola venga ciascuno ad intender subito tutto il rimanente della sentenza spiegata dal detto autore [...] Il quarto e non meno, anzi più forse che tutti gli altri importante ricordo e precetto è che per alcun modo l'impresa non batta nella cifra figurata; en Ibid.:192-197.*

³¹⁵ *Questa professione dell'impresa non è se non da persone nobili, dotte e di bello ingegno, et di tanti e tante che in questi nostri tempi (ne' quali si vede che ha fiorito et fiorisce ogni di più questo leggiadrissimo studio) si veggono pochissimi che sappian farle come si conviene; sí come di tante che ne mette il Giovio, le tre parti non vagliono; en Ibid.:197-198. Giovio por su parte declaró antes que Ruscelli que crear empresas de sílabas y de palabras es algo torpe; en Giovio, 1555:44.*

della voce sola [con la forma de las cosas no representen ni su substancia ni su calidad, sino el sonido de la sola voz].³¹⁶ Con estos preceptos se reitera la brevedad del mote y del cuerpo de la empresa, con la primera regla que establece una clara diversidad de los dictados de Giovio quien en su tercera norma quiere una bonita vista para empresas que de esta forma tienen que desprender alegría, dirigiéndose también a su coloración, de manera que pueda impactar a la mirada y por eso recordarse. Siguiendo estas pautas en la categoría de las empresas se incluirían también libreas e insignias; posibilidad que Ruscelli elimina puesto que subraya su ser en blanco y negro, dirigiéndose de esta forma sobre todo al ámbito tipográfico.

Por fin, se pasa a listar las cinco *perfetioni*, o sea los elementos que convertirían una empresa normal (que responde a cuanto prescrito hasta ahora) en una perfecta empresa: 1) tiene que ser compuesta por dos figuras, las dos que se necesitan mutuamente; 2) el mote tiene que ser de dos palabras o, si de un verso se tratase, en vulgar; 3) las palabras del mote, de cualquier idioma que sean, tiene que sacarse de un autor prestigioso; 4) el significado de brota no tiene que ser ni demasiado oscuro ni demasiado claro; 5) mote y figura son ambos necesarios y ambos se determinan en el significado.³¹⁷ Se trata de reglas que parecen precisar aquellas de Giovio pero la última parece ser un nuevo elemento. Parte figural y parte verbal no sólo comparten el lugar de exposición, no sólo están yuxtapuestos, sino resultan connubio inseparable. No existe empresa sin una de las dos componentes sino la empresa es exactamente la unión de las dos partes que se integran entre ellas para moldear su sentido. Se trata de algo ya visto con los emblemas, pero si con ellos el significado podía llegar también en el caso de falta de uno de los tres elementos, aquí, al contrario, eso sería algo inconcebible.

Pues, las reglas de composición de las empresas compondrán uno de los temas más controvertidos y que en muchas ocasiones se verá contradicho en la práctica de los mismos autores que las habían redactadas. Eso testimonia las dificultades del argumento

³¹⁶ Ruscelli, 1556:177.

³¹⁷ *La prima e principal perfezione che può avere l'impresa è ch'ella sia di due cose sole in figura e che ambedue vi sieno necessarie e l'una nell'intention dell'autore abbia collegamento con l'altra. La seconda che il motto sia di due parole sole o d'un verso nostro volgare. La terza che le parole in qualunque lingua si sieno o il verso in lingua italiana sia tolto da autor famoso. La quarta che sia di sentimento non del tutto chiaro né del tutto oscuro [...] La quinta che le figure senza il motto non vengano in essa in quanto alla intentione dell'autor a dir nulla e così parimente il motto non venga a dir nulla senza le figure, ma che ugualmente vi sieno necessarie ambedue queste cose insieme, cioè le figure et il motto, le quali insieme vengano a rappresentare interamente l'intentione dell'autore dell'impresa;* en Ibid.:207-208.

y por todo lo visto hasta el momento este escrupuloso debate sólo servía para atestiguar la sabiduría de cada humanista más allá que para definir lo mejor posible la materia. Una ocasión para presumir el nivel de preparación literaria pero también para entretejer un *corpus* teórico siempre más complicado y que continuará a enmarañarse a lo largo del siglo XVI hasta llegar en el XVII a la obra más completa y difícil sobre el asunto, el *Cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro (1654). Ahora bien, después de haber visto la procedencia de las empresas y todo lo que concierne su formación, podemos llegar a establecer algunas semejanzas con los emblemas, algo que de todas formas no fue relevado al menos por el iniciador oficial de la moda de las empresas. En Giovio no aparece ninguna noticia de jeroglíficos o de una aproximación entre idiomas simbólicos ancestrales y la forma o el objetivo de este “nuevo” género simbólico. Sin embargo, más allá de las noticias teóricas brindadas, podemos rastrear algunas informaciones interesantes en algunas empresas. Después de muchas elucubraciones teórica Giovio va claramente en contra de sus mismas reglas presentando la empresa personal de Andrea Alciato:

el caduceo de Mercurio, que's un género de lino como Olanda, con el cuerno de la divitia de la cabra Amalthea, queriendo decir que con la copia de la doctrina y con la facultad de las buenas letras, de quien Mercurio es príncipe, había alcançado digno premio de sus trabajos, pero en efecto esta hermosa empresa tuvo necesidad de ánima y mote.³¹⁸

La última frase de Giovio explica bien porque esta empresa no debería entrar en su recolección dado que en este caso no hay rastro de mote. Más allá de esta falta, lo que más importa destacar es el cuerpo de esta, exactamente el mismo usado por Alciato en su libro de emblemas y titulado *Virtuti fortuna comes* [La fortuna es compañera de la virtud] (Fig. 1.12 e 1.13).

³¹⁸ Jovio, 2012:279-280.



Fig. 1.12

Empresa de Andrea Alciato, en Paolo Giovio, *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, Lyon, Rovilio, 1559, p. 136.

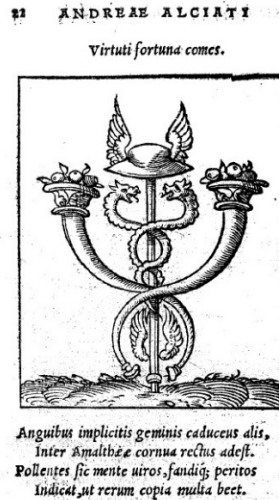


Fig. 1.13

Virtuti fortuna comes, en Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, París, Wechel, 1534, p. 22.

El significado entre las dos composiciones es diferente, pero es fruto de una evolución del emblema que ya fue dedicado por Alciato a su maestro Giason dal Maino, otro jurisconsulto profesor en Pavía en 1467 a 1519, significando que su virtud tuvo buena suerte. Después de la creación emblemática, este símbolo se despojó de las partes literarias para ser tomada como personal por Alciato, como Giovio nos informa en el *Dialogo*, donde refiere de esta empresa no tanto en honor de la sabiduría en las letras del humanista milanés, sino más bien como homenaje para su muerte, que ocurrió poco antes.³¹⁹ Estamos delante entonces de un símbolo que de devisa personal pasó a ser emblema, con su mayor complejidad compositiva, hasta llegar a incluirse en el primer tratado de las empresas del siglo XVI, pese a ser una empresa totalmente imperfecta puesta la falta del mote.

Otro ejemplo interesante declara el conocimiento de Giovio de muchas tradiciones renacentistas relacionadas a Egipto, incluso los jeroglíficos. En efecto declara haber hecho una empresa para Camilo Jordán (Camillo Giordani), otro jurisconsulto:

Sobre que decía que estaba ambiguo y suspenso en su corazón, no sabiendo determinarse a escoger un cierto partido, y que para ello sperava el parecer y consulto del

³¹⁹ Así lo explica Giovio: “que poco ha passó desta vida”. Alciato murió en el enero de 1550, un año y medio antes de que Giovio redactase el texto para sus empresas.

oráculo, por lo qual le hize la Esfinge de los Egypcios, que suele interpretar los enigmas y cosas abstrusas, con el Tiempo, el qual es significado por una serpiente que se traga la cola, con un blasón que dize: INCERTA ANIMI RESOLVET.³²⁰



Fig. 1.14

Empresa de Camillo Giordani, en Paolo Giovio, *Dialogo dell'imprese militari et amorse*, Lyon, Rovilio, 1559, p. 138.

Se coacervan aquí varias informaciones, a empezar del mote, clara alusión al adagio de Erasmo *Sphingis aenigmata dissolvit*, mientras la figura de la esfinge podría haberse recogido del emblema de Alciato *Submovendam ignorantiam*. Eso implica el conocimiento del mito de Edipo y la esfinge descrita por Hesíodo³²¹ y su significado de custodio de los secretos,³²² mientras el símbolo de la serpiente que se traga su propia cola para significar el tiempo puede denotar el conocimiento de los *Hieroglyphica* de Horapolo. Si es verdad que este jeroglífico significa el universo, algo que no tendría mucho que ver con el tiempo, la relación se encuentra en la explicación de que “cada año quitándose la piel vieja se desnuda, como el año en el universo cambiándose se rejuvenece”.³²³ En resumen, estamos delante de una invención de Giovio que se funda totalmente sobre la tradición de los antiguos egipcios, con una conciliación entre los relatos mitológicos y los jeroglíficos de Horapolo o, cuanto menos, de un símbolo jeroglífico muy conocido y usado por varios autores, entre los cuales el mismo Alciato en el emblema 41, *Ex literarum studijs immortalitatem acquiri*. Este procedimiento mental

³²⁰ Jovio, 2012:282.

³²¹ *Theog.*, 326 ss., pero también Apolodoro, III, 5, 8; Diodoro Sículo, IV, 64, 3Pausania, IX, 26, 2.

³²² Sobre los significados renacentistas de la esfinge véase Chastel, 1958.

³²³ Horapolo, I, 2, en Horapolo, 2011:46. Otras fuentes para el *ouroboros* son Macrobio, *Sat.*, I, 9, 12; Claudiano, *De laud. Stil.*, III, 424 ss. Siempre en Horapolo se asigna el significado de eternidad para la serpiente que esconde su cola bajo el resto del cuerpo, en Horapolo, I, 1.

de Giovio testimonia la capacidad que se tenía que tener para acuñar empresas novedosas y prueba, además, que si Giovio nunca nombró al origen ancestral, divina o jeroglífica de las empresas, bien tenía presente las posibilidades mnemónicas y simbólicas de los jeroglíficos y sus influjos sobre los nuevos emblemas de Andrea Alciato. Claro está, se trata de pocas pruebas que no sugieren ninguna relación más, algo que quedará patente en muchos otros tratados de empresas o de emblemas de las siguientes décadas tanto de autoría italiana como española. Algo que veremos en un capítulo dedicado exactamente a la continuidad de la tradición jeroglífica y su entendimiento a lo largo del desarrollo de la emblemática. Sin embargo, un importante adelanto nos lo brinda Girolamo Ruscelli en sus elucubraciones teóricas expresadas en el *Discorso* publicado después del *Ragionamento* di Paolo Giovio en la edición de 1556. Ya hemos visto que Lodovico Domenichi probablemente fue el poseedor del texto originario del humanista de Como y de este recibió el visto bueno para publicar el libelo sobre las empresas. Sin embargo, nada añadió al respecto, ni noticias históricas ni novedades teóricas. Algo que, al contrario, hizo Ruscelli, aportando una gran cantidad de ideas sobre las cuales se fundó la tradición del género de las empresas, incluso más de las normas generales establecidas por Paolo Giovio. Pues, Ruscelli al comienzo del *Discorso* afirma que

Sappiamo adunque, che tutte quelle cose, che sono possibili a capirsi dalla mente nostra, o sono corporee, o senza corpo [...] o sono visibili a gli occhi del corpo nostro, et a quei della mente, o ch'elle sono visibili solamente a quei della mente, & a quei del corpo sono invisibili [...] Né può farsi operatione se non da qualche cosa. [...] se vorremmo vedere, o imaginar l'operatione del crescere, converrà parimente vedere o imaginar qualche cosa, che cresca, sì come sarà l'acqua, il fuoco, le piante, gli huomini & altra sí fatte. [...] Ora di queste due cose o parti principali [las cosas visibles e invisibles a los ojos], nelle quali consiste l'universo & per conseguente nelle quali si stende in atto & in potenza il conoscer, l'intendere et il saper nostro, cioè le cose & l'operationi, convien ricordarsi che in Dio ab eterno sono state ambedue insieme unitamente, percioche ab eterno sono state in esso le Idee delle cose da prodursi poi coi secoli, & ab eterno vi è stato l'operatione del muovere & del conoscer se stesso. [...] Perciò che secondo la Santa Scrittura, et ancora secondo ogni sorte di filosofia, converrà credere che convenisse che prima fossero le cose, ch'elle cominciassero ad operare, et

*che prima cominciasser' ad operare intrinsecamente & tra loro con la conformità o dissension loro, & poi estrinsecamente con le cose che da loro uscirono.*³²⁴

Se trata de una premisa para entender la creación del universo y del mundo hecha por Dios, quien antes de engendrar visualmente al mundo lo tenía ya pensado, pero no por imágenes. Estas últimas las necesitamos nosotros, los seres humanos, porque prisioneros de los sentidos sólo podemos comprender la creación a través de lo que nos rodea. Con el intelecto, al contrario, podemos entender más en profundidad lo que vemos.³²⁵ Con este largo pasaje literario Ruscelli intenta establecer una justificación para la necesidad humana de crear figuras que dicten un índice visual del cual desplegar un entendimiento más extenso que vislumbramos detrás del simulacro gracias a nuestro intelecto. Después de haber expuesto la justificación filosófica a la comprensión de los jeroglíficos, o sea el neoplatonismo y la necesidad de conciliar filosofía y cristianismo, la lectura del humanista italiano nos parece mucho más clara y algo que se inserta totalmente en la creencia sobre el mundo simbólico que nos rodea y que puede ser, como seguramente lo fue en pasado, fuente para nuevas investigaciones intelectuales con las cuales intentar interpretar los que nos rodea y estudiarlo previa adecuada contemplación. Sin embargo, en este intento de preparar el campo para explicar el lenguaje simbólico y las nuevas formas en las cuales proliferó, añade un elemento más: *Di qui adunque si fa, che così l'intelletto, come la memoria ricevono & serbano più agevolmente & più caramente le forme delle cose, che quelle dell'operationi.*³²⁶ La memoria se añade al intelecto como

³²⁴ “Sabemos entonces que todas aquellas cosas que podemos entender con nuestra mente o son corpóreas o si cuerpo [...] o son visibles a los ojos de nuestro cuerpo y a aquellos de la mente, o son visibles solamente a aquellos de la mente, y a aquellos del cuerpo son invisibles [...] Ni se puede hacer ninguna acción si no de alguna cosa [...] si quisiéramos ver o imaginar la acción de crecer convendría ver o imaginar algunas cosas que crezca, así como el agua, el fuego, las plantas, los hombres y otras parecidas [...] Ahora de estas dos cosas o partes principales [las cosas visibles e invisibles a los ojos] en las cuales consiste el universo y entonces en las cuales se despliega el acto y la potencia del conocimiento, del entendimiento y de nuestro saber, o sea las cosas y las acciones, conviene acordarse que en dios ab eterno las dos cosas estaban juntas, así que ab eterno han sido en él las ideas de las cosas que producir a lo largo de los siglos y, ab eterno ha habido la acción de mover y de conocer a sí mismo. [...] Por eso según la Sacra Escritura y todavía según todas las filosofías tendremos que creer que conviniera que antes fueran las cosas y que ellas empezasen a obrar, y que antes empezaran a obra de forma intrínseca y entre ellas con sus conformidades y contrastes, y luego extrínsecamente con las cosas de ellas salieron”; en Ruscelli, 1556:116-117. Trad. propia.

³²⁵ *Ora, perchè l'intelletto, del qualo sono proprie queste operationi d'intendere & di conoscere giudiciosamente & di contemplare, non può far tali operationi se non riceve da i sensi le forme de gli oggetti da intendersi, & da giudicarsi, o almeno se non ne ha prima ricevuta alcuna, della quale per rassomiglianza & col più et meno possa discorrere et giudicar dell'altre;* en Ruscelli, 1556:118.

³²⁶ Ruscelli, 1556:118.

facultad a través de la cual usar y entender las imágenes y sus mensajes ocultos. Algo que veremos en el próximo capítulo analizando otra ciencia fundamental para comprender el funcionamiento del lenguaje jeroglífico renacentista: el arte de la memoria. Ahora hay que decir que en 1556, año de publicación del texto de Ruscelli, el debate alrededor de los jeroglíficos todavía no había bajado de intensidad, incluso se puede afirmar que estaba en su auge dado que se trata del año exacto en el cual se publicaron los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, cuyo capítulos llevaban décadas circulando entre los ambientes humanísticos. El hecho que Ruscelli intente justificar el argumento simbólico aprovechando de esta tradición es algo natural, incluso si el nacimiento de las empresas como escrito por Giovio, aparentemente no tenía nada que ver el lenguaje jeroglífico o con los emblemas. Sin embargo, queda claro que Ruscelli aquí intenta esclarecer la razón de las empresas, método simbólico quizá más avanzado pero que se formó cruzando la historia de las ideas y por eso nos explica su visión sobre la importancia del índice visual y nuestra comprensión de él. Como veremos, es intento que hicieron varios tratadistas y escritores y en muchos casos eso conducía a las mismas dilucidaciones. El discurso de Ruscelli sigue con una consideración sobre los mudos que se esfuerzan de comunicar con señales, signos, al igual que hicieron los primeros seres humanos.³²⁷ Más allá de este apunte, que me parece bastante extraño y por primera vez expuesto de forma tan patente, el autor pasa a explicar la procedencia de las empresas:

Il mostrar per Segni la forma delle cose sole sia più nobile & più perfetto che il parlare o lo scrivere, che rappresentano le cose & l'operationi interamente [...] Questa natural dispositione & inclinatione [la de usar el sentido de la vista], che per le ragioni che si son dette si può credere che da principio, fin che il mondo era ancor nuovo, inducesse le genti primieramente a figurare animali, & piante, & segni celesti, & si fatte cose per farne come ricordi a se stessi, secondo la natura o le qualità che in quelle riconoscevano. Et prima ch'io discenda a ricordar gli Ieroglifi de gli Egittii, ricorderò brevemente si come Iddio stesso di bocca sua nel far fare il Tabernaculo & l'arca del patto suo divisò a quei suoi gran sacerdoti le figure, che a questo fine già detto egli volea

³²⁷ Veggiamo similmente che i muti con la forma delle cose si sforzano di far intender tutto l'intento loro per segni. Et questo medesimo (secondo i filosofi, non secondo la Santa Scrittura nostra) convien dire, che facessero i primi huomini, avanti che s'havessero tra lor formato il parlare, che dal veder le cose doveano muover la lingua in battezarle a loro stessi o ad altri seco, & così poi a lungo andare; en Ruscelli, 1556:119.

*che in essi scolpissero, di che chi ha caro di vedere & considerar più minutamente può ricorrere alla Biblia nel essodo & oltre a ciò la Santissima Chiesa nostra, ammonita dalla Sacra rivelatione di San Gio. nell'Apocalisse, figura i quattro Evangelisti con quattro animali; [...] Onde si può considerar che degli Autori habbia havuto questo bellissimo & utilissimo pensiero et trovamento dell'Imprese. Gli Egittii poi in quelle loro colonne di Mercurio havevano similmente scolpite o intagliate diversissime forme di figure che chiamavano Ieroglifi [...] delle quali è stato scritto da molti, onde non convien ch'io qui mi vi allarghi più oltre, se non solamente dire, che per la diversità delle nature negli animali & nelle cose che essi scolpivano, non potevano tali scritti loro esser perfetti. Onde i più vicini a tempi nostri, con aggiungere i motti alle figure hanno poi finito di ridurle a perfettione. [...] S'è veduto adunque che il principio di rappresentare i pensieri per mezzo delle figure è stato prodotto dalla natura nelle menti humane, & poi ricordato & come insegnato da Dio stesso di bocca propria nella Bibia, & da i sacri Scrittori, & parimente da sacri filosofi & teologi insieme, come fu quel Mercurio Trismegisto, & quei primi Egittii che instituirono quelle sacre colonne, alle quali andó per imparar Platone et tornossene con tanto frutto.*³²⁸

Las empresas se establecen de esta forma como el resultado más refinado de una tradición ancestral empezada por Dios con la transmisión de las leyes a Moisés y recogida luego

³²⁸ “Mostrar por medio de signos la forma de las cosas es cosa más noble y perfecta que el hablar o el escribir, que representan las cosas y las acciones en su entereza [...] Esta disposición e inclinación natural [usar el sentido de la vista] que por razones que se han dicho se puede creer que desde el principio, hasta que el mundo todavía estaba nuevo, indujera primigeniamente las gentes a figurar animales, plantas, signos celestes y cosas parecidas para hacer algo como recuerdos para ellos mismos, según la naturaleza o las calidades que el ellas reconocían. Y antes de que yo descendiera para recordar los jeroglíficos de los egipcios, recordaré de forma resumida como el mismo Dios por su boca haciendo el tabernáculo y el arca del pacto compartió entre sus sacerdotes las figuras que a este fin quería que en ellos mismos esculpieran, de forma que quienes desean ver y considerar más en detalle puede acudir al Éxodo de la Biblia y, más allá de eso nuestra Santísima Iglesia, amonestada por la Sacra revelación de San Juan en el Apocalipsis, representa los cuatro Evangelistas con cuatro animales; [...] Así se puede considerar que los autores han querido encontrar este bonito y muy útil pensamiento en las empresas. Los egipcios en aquellas columnas de Mercurio de forma parecida habían esculpido y tallado diversas formas de figuras que llamaban jeroglíficos [...] de los cuales muchos escribieron, así que no conviene que aquí yo me extienda más allá de decir que la diversidad de las naturalezas de los animales y en las cosas que ellos esculpían esos escritos no podían ser perfectos. Así que los más cercanos a nuestros tiempos, añadiendo los motes a las figuras acabaron por hacerlas perfectas. [...] Hemos visto entonces que el principio de representar los pensamientos a través de las figuras ha sido producido por la naturaleza en las mentes humanas y luego recordado como enseñado por la misma boca de Dios en la Biblia y por los escritores sacros al igual que por los sacros filósofos y teólogos juntos, como aquel Mercurio Trismegisto y aquellos primeros egipcios que instituyeron aquellas columnas sagradas, a las cuales fue a aprender Platón volviéndose con mucho provecho”, en Ruscelli, 1556:122-124. Trad. propia.

por los escribas sagrados de los egipcios que esculpieron este lenguaje divino en forma de jeroglíficos. Esta sabiduría se transmitió entonces por mano de filósofos y teólogos, a empezar de Platón que se fue a estudiar a tierra de Egipto, donde Hermes Trismegisto, el mítico transmisor a ese pueblo del lenguaje jeroglífico recogió todos los pensamientos divinos en varias figuras. Todo eso remite a la cadena aurea, la *prisca theologia* listada más veces por Marsilio Ficino y con la cual quiso dar explicación a la continuidad y redundancia de doctrinas entre las eras, de forma que todas las religiones puedan reconocerse en una única fuente que, después de muchas ramificaciones y desarrollos, desembocó en la palabra cristiana, cuyos textos sagrados se escribieron siguiendo los mismos preceptos simbólicos y alegóricos usados de una forma más plena y madura en la transmisión divina originaria. Las empresas, según las palabras de Ruscelli, serían un perfeccionamiento de esta tradición gracias al añadido de los motes a las figuras. Algo que las hizo una forma simbólica perfecta por delimitar la sobrada extensión de los significados del medio visual, de la imagen, idioma natural y connatural a los seres humanos al cual integró el convencional elemento de comunicación, creado de forma artefacta por los seres humanos, la palabra. Así que para Ruscelli el origen de las empresas se remonta a una antigua tradición sapiencial según cuanto establecido por el humanismo para el lenguaje jeroglífico, cuyo iniciador y transmisor, Hermes Trismegisto, fue un contemporáneo de Moisés y una de las cabezas de la *prisca theologia* ficiniana.³²⁹

Antes de finalizar con el análisis de las palabras de Ruscelli sobre el nacimiento de las empresas, cabe decir que dedicó un apartado de su escrito también a los emblemas que,³³⁰ según sus palabras fueron creados por Alciato para proponer un modo de pintar salas, habitaciones, galerías o para hacer cuadros de madera, pintados o frescos que puedan

³²⁹ Pasaje interesante cuanto resumido es aquello donde Ruscelli declara que los jeroglíficos esculpidos por los egipcios *per la diversità delle nature negli animali & nelle cose che essi scolpivano non potevano tali scritti loro essere perfetti*. Se trata de una toma de conciencia de las notas dificultades de los humanistas de entender e intentar traducir los jeroglíficos de los obeliscos valiéndose de las noticias de los escritores griegos y latinos, sobre todo de los léxicos de Horapolo y del creído Queremón. De hecho, como evidenciado por Urbano Bolzano, estas noticias no eran suficientes para cubrir todos los símbolos que aparecían en los vestigios antiguos y los esfuerzos de los humanistas de veían frustrados para no lograr ampliar su vocabulario jeroglífico, algo que prácticamente solamente Pierio Valeriano intentó llevar a cabo gracias a su obra monumental sobre los jeroglíficos. A esto se debe probablemente la frase de Ruscelli, a la escasez de las fuentes conocidas sobre los jeroglíficos y a su falta de exactitud dado que restituyen significados limitados.

³³⁰ Me limito aquí a los tres géneros que forman la emblemática, o sea jeroglíficos, emblemas y empresas. No obstante, Ruscelli expresa las noticias en su posesión también sobre las libreas, las insignias, los motes, las cifras.

adornar las casas de las personas nobles y de buen juicio con enseñanzas virtuosas.³³¹ Se trata de una producción que buceó las posibilidades de la unión entre palabra e imagen antes del arte de las empresas y que, después de Alciato, interesó otro eximio humanista, Achille Bocchi, quién redactó un *grande e bellissimo volume, con figure, et con inventioni & versi degni in ogni parte del autor loro*.³³² Algo que Ruscelli todavía no pudo ver por ser publicado en 1555 pero que anticipó las empresas (o al menos el primer escrito sobre ellas) que define como “la más bella, noble, ingeniosa y perfecta de todas las especie tratadas en el *Discorso*”.³³³

³³¹ *Et penso che l'Alciato con quel suo libro volesse come insegnare o proporre una via & un modo da dipinger sale, camere, logge, & altre cose tali, & così parimente da far quadri in legno, portatili, che si tengono appesi alle pareti sopra le cornici per le sale, & per le camere [...] volle insegnar una via, con la quale le persone nobili & di bel giudicio possano adornar le case loro di pitture ne i muri, o di quadri in tele, & in legni, che contengano qualche bello & profittevole ammaestramento; en Ruscelli, 1556:175-176.*

³³² *Íd.* Se refiere claramente al *Symbolicarum quaestionum libri quinque*, con las 151 xilografías de Giulio Bonasone, una para cada emblema del texto. Sobre el volumen véase la edición crítica Rolet, 2015.

³³³ *Ora volendo venire a ragionar dell'Imprese, che è la più bella, la più ingegnosa, la più nobile, & la più perfetta di tutte l'altre sorti fin qui trattate in questo Discorso; en Ruscelli, 1556:178.*

2 LA TRANSMISIÓN DE LA TRADICIÓN EMBLEMÁTICA A ESPAÑA

Después de haber analizado los cimientos de la tradición jeroglífica y su inclusión, o para mejor decir expansión a la emblemática en territorio italiano, pasamos a averiguar las modalidades con las cuales este aparato teórico y práctico pasó las fronteras para encontrar acogida en España. Claramente esto supone no sólo indagar las noticias sobre jeroglíficos y, por consiguiente, emblemas y empresas, sino también exponer las representaciones artísticas más relevantes y que indican tanto las modalidades de propagación a España como las eventuales diferencias entre los dos países.

2.1 LAS PRIMERAS NOTICIAS SOBRE LOS JEROGLÍFICOS EN ESPAÑA

Como de hábito en esta contribución versar sobre emblemática significa empezar de la ciencia jeroglífica, la chispa que desencadenase la nueva afección italiana alrededor del símbolo, viniendo incorporada en el nacimiento de los emblemas y de las empresas, como se verá también en el siguiente capítulo. Claramente el aparato teórico, filosófico y doctrinario generado en tierra transalpina por el redescubrimiento de los jeroglíficos de Horapolo no pudo tener las mismas repercusiones en los ambientes culturales españoles, o al menos no pudo tenerlo de una forma tan temprana como la italiana. Como hemos visto, ya en el siglo XV se subsiguieron varios intereses y opiniones sobre el contenido del texto de Horapolo, despertando de esa forma el interés para la tradición egipcia que se mostraba en los vestigios arqueológicos romanos y que encontraba confirmación en los antiguos textos griegos y latinos. Esto condujo a las varias ediciones de los *Hieroglyphica*, tanto en griego como en latín, y a la eclosión del género emblemático gracias a la inclusión de la imagen “jeroglífica” en los epigramas de Alciato. En tierra española el interés para Egipto se remonta ya a la Edad Media, con varios personajes de todas las confesiones que dejaron relatos de sus viajes hacia oriente: me refiero a la Monja Egeria, quién cumplió su viaje en el IV siglo, el musulmán Abu Hamid al-Garnati, que como sugiere su nombre era natural de Granada, de donde emprendió su periplo en el siglo XII, cuando también el judío Benjamín de Tudela se dirigió a Egipto. Muy conocida es la travesía hasta Alejandría cumplida a principio del siglo XIV por Ramon Llull o

aquella de Pedro Tafur entre el 1436 y el 1439.¹ Sin embargo, el relato se hizo más profundizado gracias al viaje a Egipto cumplido por el humanista italiano Pedro Mártir de Anglería (Pietro Martire d'Anghiera, 1457-1526) quién en la Navidad de 1501, después de 80 días de viaje, llegó a Alejandría para luego desplazarse hasta el Cairo. Aquí fue enviado por los Reyes Católicos con el fin de negociar la protección del pueblo cristiano residente y de los peregrinos en viaje hacia Jerusalén delante de una posible reacción mameluca a las noticias de intento de conversión forzosa para los musulmanes granadinos. Pese a esta finalidad primaria, el humanista italiano fue enviado también para dar respuesta a la curiosidad cultural de los soberanos y de su corte para aquella tierra, así que la descripción de Pedro de Anglería resulta bastante detallada, sobre todo por lo que atañe algunos monumentos, *in primis* las pirámides. Ahora bien, analizando los escritos del humanista donde se refieren las noticias de este viaje, más precisamente la *Legatio Babylonica* (Sevilla, 1511) y su *corpus* epistolar, por cuanto se acerque mucho más a una mirada humanística respecto a las expediciones anteriores, no llevan rastro de la escritura jeroglífica, o más bien de un intento de su desciframiento o eventuales preguntas sobre ella dictadas por la rareza de aquellos signos esculpidos.²

Pese a la escasez de noticias de primera mano sobre este tema, ya en la tercera década del siglo XVI se empezaron a ver las primeras realizaciones artísticas que copiaban o remitían directamente a ejemplos italianos, como en el caso del programa iconográfico de la Universidad de Salamanca del cual diremos con detenimiento más adelante. Sin embargo, sabemos que la primera edición española de los *Hieroglyphica* de Horapolo vieron la luz en 1556 gracias a Juan Lorenzo Palmireno, quién los publicó en latín, sin traducción vulgar. Pese a esto en el ámbito cultural español ya se empezó a citar el célebre texto del egipcio. El primero en hacerlo fue Alvar Gómez de Castro, profesor de griego en la Universidad complutense que dispuso el programa iconográfico de algunos arcos levantados en ocasión de la entrada del arzobispo de Toledo Juan Martínez Silíceo en Alcalá de Henares en 1546.³ Se introduce así el tema fundamental de las fiestas, algo crucial para el desarrollo del arte jeroglífico y emblemático en España, sobre todo por lo que a su evolución barroca respecta y que aquí empieza a desarrollarse de una forma quizá menos anclada a los patrones medievales, con las representaciones de las virtudes y de

¹ Sobre los viajes históricos de españoles a tierra egipcia véase López Grande, 2004.

² Sobre el viaje de Pedro Mártir de Anglería véase Martire d'Anghiera, 2013; Gozálbos Cravioto, 2003.

³³ Vid. Martínez-Burgos García, 1988; Martín Abad, 1999.

los vicios que se incluían en la mayoría de las creaciones que se exponían en el recorrido del desfile o en los certámenes convocados por la ocasión. Gómez de Castro no sólo ofrece la descripción de la fiesta sino recopila el certamen literario que se cierra con las *picturae encomium*, donde se presentan 24 grabados acompañados por una *inscriptio* muy concisa, un verdadero título, y abajo un epigrama que resulta ser creación del mismo Gómez de Castro. En plan compositivo esta obra se configura como una creación híbrida entre los relatos festivos y el libro de emblemas, cuyo género está dictado exactamente por la triple constitución de los símbolos presentados por Gómez de Castro. De todas formas, estamos delante de emblemas acerbos, donde las tres componentes, sobre todo el epigrama, no se combinan activamente con la parte visual que en muchas ocasiones van simplemente a describir, sin aumentar el cargo significativo o detallando el sujeto. Hay que añadir que estas composiciones flotan ágilmente entre temas mitológicos y profanos hábilmente cristianizados por la ocasión, secundando las necesidades de reacción de la Iglesia frente a las herejías y el típico espíritu erasmista del ambiente universitario de Alcalá. Así que no sorprende que en el emblema número VII, *SCIENTIAM FILIUS*, se enseñe una casa torre en cuyo techo aparecen dos cigüeñas, una que da de comer a la otra, para indicar el amor filial, exactamente como afirmado en Horapolo (Fig.2.1).⁴ Más allá de esto, en el capítulo dedicado al certamen jeroglífico afirma que los sabios egipcios para comunicar sus asuntos religiosos usaban imágenes en lugar de los habituales caracteres, algo que denominaban *litterae hieroglyphicae*, sobre las cuales Horo egipcio escribió un libelo. Sigue declarando que estas resultaban mejores que las letras dado que no indicaban solamente las nociones del alma, sino que deleitaban los ojos con la pintura y enseñaban la ciencia de la naturaleza.⁵ Según las actuales constancias documentales esta es la primera mención de Horapolo y de su texto en fuentes impresas españolas,⁶ seis años antes de la versión griega de Palmireno y 124 años después del redescubrimiento florentino. Pues, se trata de indicación que denota el conocimiento de la interpretación

⁴ *Hieroglyphica*, II, 58.

⁵ Aquí el pasaje completo: *Didicerat hoc ille ob egyptiis sapientibus que ob eodem fortasse causam, neque ob aliquam alia religione moti imaginibus ac picturis per elementis aut notis utebantur, neque ullos unquam caracteres admiserunt. Litterae iste Hieroglyphicae vocantur, de quibus Horus aegyptius libellum scripsit, eum adeat qui intelligere volverit, quanto ille litere meliores sint, qua non modo animi notiones indicat, sed et oculos pictura oblectant, et aliqua naturae cogitatione erudiunt*; en Gómez de Castro, 1546:87-88.

⁶ Moraes Cardoso Leal, 2014:242; Íd., 2014a:35. Como apuntado por Leal, Gómez de Castro fue amigo cercano de Antonio Agustín, quién introdujo el estudio de la numismática en España después haber dividido sus estudios entre España (Alcalá y Salamanca) e Italia (Padua y Bolonia, donde fue alumno de Andrea Alciato); cfr. Íd.:34.

que se llevó a cabo en Italia tanto del texto de Horapolo como de la escritura jeroglífica en sí, como se deja patente con la mención sobre la importancia de penetrar las enseñanzas de la naturaleza que nos rodea para comprender profundas nociones que ya tenemos en nuestra alma. A eso le añade además la calidad estética que estos jeroglíficos pueden tener y que se acerca a cuanto ya dijo Alciato en apertura de su *Emblematum libellus* de 1534 y que se añade a cuanto expresado por Fasanini en su traducción de Horapolo en 1517, ambos sobre la posibilidad de usar el contenido de los dos textos como modelos para creaciones artísticas y artesanales para que, por medio de un aspecto hermoso y cautivador que nuestra mente pueda retener fácilmente, sea posible vislumbrar nociones que de lo contrario se quedarían insondables.



Fig. 2.1
Scientiam filius, en Álvaro Gómez de Castro, *Publica Laetitia*, 1546, Compluti, Juan de Brocar, p. 115.

No sorprende entonces que la primera presencia del texto de Horapolo en España se deba a este círculo de estudiosos y religiosos. En efecto se trataría de una adquisición para la biblioteca de Felipe II efectuada en 1543, cuando el preceptor del todavía príncipe era el humanista Juan Calvete de Estrella,⁷ quién recibió el encargo que antes era de Juan Martínez Silíceo. Calvete de Estrella era también el encargado de adquirir libros para

⁷ Díaz Gito, 2000:92-94; introducción de José Luís Gonzalo Sánchez-Molero en Calvete de Estrella, 2001: XXIII-XXV.

formar la biblioteca principesca, y exactamente en eso entraría la compra del texto en cuestión, o sea la traducción más difusa de Horapolo, la de Bernardino Trebazio de Vicenza, publicada en 1515 pero que en la copia de El Escorial resulta ser la edición parisina de 1530.⁸ Pues, el nombre de Calvete de Estrella suena tan notorio por ser quien acompañó el príncipe Felipe en su viaje a través de los territorios imperiales europeos para conocer los pueblos que será destinado a gobernar. Así que entre el 1548 y el 1551 emprendió un periplo en el cual cruzó los territorios españoles, italianos, de los Países Bajos y de Flandes y durante el cual fue recibido con grandes pompas y festejos en cada ciudad de su recorrido. Como preceptor del príncipe Felipe, Calvete de Estrella anotó todos los sucedidos y en 1552 publicó el detallado relato de este viaje, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*. Para nuestro tema algunos pasajes resultan destacable, como la entrada en la ciudad italiana de Pavía donde entre muchas cosas dignas de ser vistas está:

Una universidad y Escuelas instituydas por el Emperador Carlos Magno, las quales estaban ornadas de dos los más excelentes y celebrados varones en letras que ay en nuestros tiempos y más conocidos por sus obras y libros que han escripto y publicado con inmortal fama suya. El uno, el doctor Andrea Alciato, jurisconsulto, y el otro, Gerónimo Cardano, famoso médico y matemático.⁹

Pues, se reconoce el renombre de Alciato quién, según cuenta el autor, el día siguiente “hizo en palacio a su Alteza una oración en latín breve y muy elegante”.¹⁰

En una de las siguientes etapas italianas, más precisamente en la entrada a Trento, en la plaza del castillo se levantaba un gran aparato efímero en forma de arco y portal público donde había “otros tantos símbolos o empresas tomadas de aquellas letras hieroglíficas de las quales usaban los egipcios”.¹¹

⁸ *Orus Apollo Niliacus de hieroglyphicis notis, a Bernardino Trebatio Vicentino latinitate donatus*, París, Stephani, 1530, en Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sign. 16-V-22 (2°); cfr. Íd.:35.

⁹ Calvete de Estrella, 2001:57.

¹⁰ Íd.

¹¹ Ibid.:98.

Es frase iluminante sobre todo si vamos a analizar las seis composiciones que siguen, todas con la descripción de la imagen y el relativo mote y de las cuales al menos tres derivan directamente de Horapolo, más precisamente:

Un exambre de abejas que llevaban a su rey con gran acatamiento, como bolando de una parte para otra, y decía: IMPERATORIS OBEDIENTIA. La obediencia que se debe al Emperador. El postrero era un bravo león con esta letra: FORTITVDO AC VIGILANTIA DVCIS. La fortaleza y la vigilancia del Capitán. En el otro quadro, al salir, estaba la corona imperial cercada de una sierpe que tenía la cola en la boca, y era la letra: AETERNITAS IMPERII. La eternidad del Imperio.¹²

El primer símbolo, que representa a un enjambre de abejas que llevaba en vuelo al rey remite directamente al jeroglífico de la abeja en Horapolo, en cuya entrada se lee que “para indicar un pueblo obediente hacia el rey, pintan una abeja” porque “entre todos los demás animales es el único que tiene rey, al que sigue la restante multitud de abejas, como también los hombres obedecen al rey”.¹³ De aquí la clara relación con el mote en honor de la obediencia al emperador. Por lo que respecta al león que remite a la fortaleza y vigilancia, se establece directa referencia a dos jeroglíficos de Horapolo: lo que representa la parte delantera del león para significar “fuerza física”, porque allí residen los miembros más vigorosos de su cuerpo;¹⁴ la imagen de la cabeza del león “para escribir vigilante y también guardián”, dado que el león tiene cerrados los ojos mientras está despierto y en cambio, cuando está dormido, los tiene abiertos.¹⁵ Finalmente el tercer símbolo jeroglífico de la corona imperial cercada del *ouroboros* para indicar la eternidad del imperio es una actualización moderna de dos jeroglíficos que marcaban el camino que perseguir. El primer es el de la “serpiente que adopta la forma del universo¹⁶ y ponen su cola en la boca” con en el medio de la rosca inscrito el nombre del rey, “dando a entender

¹² Ibid.:98-99.

¹³ Horapolo, I, 62; trad. en Horapolo, 2011:200.

¹⁴ Ibid.: I, 18; trad. en Ibid.:2001:105.

¹⁵ Ibid.: I, 19; trad. en Ibid.:2011:107.

¹⁶ Es referencia al segundo jeroglífico presentado por Horapolo en el tratado, donde se declara que “cuando quieren escribir universo pintan una serpiente que se come su propia cola, punteada con escamas de colores variados, aludiendo por medio de las escamas a las estrellas del universo [...]; en Horapolo, I, 2; trad. en Horapolo, 2011:46.

que el rey domina el mundo”.¹⁷ El segundo jeroglífico del cual insta una dependencia es aquello para figurar el señor del mundo, simbolizado por la serpiente dispuesta en círculo en medio del cual se representa una grande casa, símbolo para el faraón, que tiene poder sobre todo el mundo.¹⁸ Aparece claro que en lugar del nombre del rey o de la casa grande o palacio los ideadores del programa tridentino pusieron la corona imperial, el moderno emblema del soberano, o para mejor decir del futuro soberano. Sin embargo, estamos delante de una puesta el día del léxico de Horapolo no solamente por este último jeroglífico, sino también en los dos primeros se ejecuta una operación parecida dado que los jeroglíficos descritos en el libelo egipcio remiten a una sola abeja o a la parte delantera del león (incluso de su cabeza), algo que los creadores de Trento restituyeron con un enjambre y con la figura entera del león. A eso se refiere la mencionada presentación cuando declara tratarse de símbolos o empresas tomadas de aquellas letras jeroglíficas usadas por los egipcios: se afirma la veracidad de la interpretación de los jeroglíficos brindada por Horapolo pero los moderniza y los moldea de una forma que más pueda impactar el príncipe y el espectador. Además, la dicción de “empresa” puede ser fuente de inspiración dado que efectivamente se trata de imágenes sencillas y concisas acompañada por un breve mote, la habitual forma con la cual se presentaban las empresas que, recordémoslo, se teorizarán oficialmente sólo a partir de 1551 gracias a Paolo Giovio, cuyo Diálogo vio materialmente luz solamente en 1555, tres años después del volumen de Calvete de Estrella. A confirmación de eso las otras tres composiciones jeroglíficas, o empresas, representan habituales temas simbólicos (el ave fénix entre las llamas¹⁹ y una espada desenvainada entre dos ramas de olivos) y un caso de novedosa creación por lo que atañe el celeberrimo *festina lente*. En efecto, el último símbolo presentando se describe como “un delfín que estaba sobre una tortuga o galápago, la cual tenía en la boca las riendas del freno que el delfín tenía en la suya, y decía: EX MORA CELERITAS. De la tardanza presteza”.²⁰ Ya del mote comprendemos tratarse de una declinación del tema que ya hemos visto por lo que respecta a la asociación operada por la inventiva de Francesco Colonna entre el mote latino y la imagen del delfín enroscado al ancla. En la entrada tridentina se recoge de este jeroglífico, que a principio del siglo

¹⁷ Ibid.: I, 59; trad. en Ibid.:2011:193.

¹⁸ Ibid.: I, 61.

¹⁹ Al respecto véase la interpretación del tema en el capítulo 3 y 6.

²⁰ Calvete de Estrella, 2001:99.

XVI se convirtió en la marca tipográfica (empresa) oficial de Aldo Manucio, pero el significado de la firmeza o lentitud se modifica pasando del ancla a la tortuga. No es una novedad dado que Cosme I de Médicis, duque de Florencia desde 1537, se adueñó de la empresa de la tortuga con una vela empujada por los vientos en su caparazón, siempre remitiendo al significado de “apresúrate lentamente” (Fig. 2.2). Pues, la descripción de Calvete de Estrella denota una empresa con una nueva forma visual, uniendo la figura del delfín con aquella de la tortuga, con el añadido del elemento alegórico del freno gracias al cual podían matizar su andadura.



Fig. 2.2
Festina lente, Empresa de Cosme I de Médicis,
Salón de los Cinquecento, Palazzo Vecchio,
1540-45, Florencia.

Una vez más la declaración inicial sobre estas composiciones simbólicas se muestra correcta dado que estamos delante de una empresa de nueva acuñación y que recoge elementos de dos diferentes modelos visuales, uno de los cuales es el caso de recordar que se creía un verdadero jeroglífico egipcio transmitido por el antiguo léxico de Queremón.

Pues, Calvete de Estrella representa entonces un personaje fundamental para el ingreso de los jeroglíficos en el ambiente de la corte española por ser quien introdujo en la biblioteca del príncipe Felipe la edición latina de Horapolo y por acompañar el futuro rey en su viaje itinerante. Gracias a la publicación de su extenso relato por primera vez en un libro español se describen los jeroglíficos como elemento del programa iconográfico en el arte efímero, estableciendo así en este campo de creación artística una adecuada y privilegiada solución para dar prueba de la sabiduría simbólica relacionada a la antigua escritura egipcia y convertir el contenido del volumen de Horapolo en algo capaz de precisar una estimación artística acarreado además profundos significados. Hay que subrayar que en los ambientes italianos, como más veces mencionado con los pasajes de

Filippo Fasanini, Andrea Alciato y Piero Valeriano, los jeroglíficos y los emblemas apuntaban a una solución artística, o sería mejor decir artesana, para la creación de pequeños adornos que pudieran ocasionar una buena apariencia junto a muestras de virtuosa sabiduría. Algo que se pudiera poner en los sombreros, en las vestimentas y en varios adornos cotidianos como taraceas o mosaicos. De hecho, en el país transalpino ese será uno de los ámbitos de producción más relevantes con la creación de medallas, pequeños detalles y atributos en las pinturas o en los taraceados. En España, este primer testimonio fue indicio de lo que tal vez sea el campo artístico donde la tradición jeroglífica y emblemática más se utilizará y se desarrolle. En efecto, siempre quedando en el ámbito de los aparatos efímeros y a la autoría de Juan Calvete de Estrella, quiero poner un pequeño foco sobre su descripción del imponente túmulo levantado en la iglesia de San Benito de Valladolid para las honras fúnebres del emperador Carlos V, cuya descripción el humanista de corte publicó en 1558.²¹ Se trata de edición con la cual, junto a las otras descripciones de exequias del emperador en el mismo año, se empezó el género literario en España (con retraso respecto a Francia o Flandes) estableciendo un patrón que quedará invariado a lo largo de las décadas hasta el siglo XVIII. Pues, por lo que a la inserción de jeroglíficos se refiere, la mención directa de estos en descripciones de túmulos y exequias aparecerá en la relación a los actos ocurrido en Méjico para la muerte del mismo Carlos V y, sobre todo, en ocasión de las exequias de la reina Isabel de Valois en Sevilla, Toledo y Madrid en 1568.²² Cabe además decir que si para las relaciones de fiestas y certámenes poéticos los grabados eran algo poco usual, en el caso de esta tipología de descripciones la ilustración visual del túmulo aparece más a menudo por varios motivos. Primero porque los aparatos se resolvían básicamente en este elemento, donde se concentraba la mayor atención al contrario de otras tipologías de fiestas que duraban más días e involucraban un recorrido más extenso y que pasaba por varios puntos cardinales de las ciudades. Esto generaba un obvio multiplicarse de las ocasiones donde presumir de arquitecturas

²¹ Sobre la ocasión y el texto de Calvete de Estrella véase Allo Manero; Esteban Lorente, 2004; Sebastián, 1978:32; Abella Rubio, 1978.

²² Cfr. Moraes Cardoso Leal, 2014:36; Allo Manero; Esteban Lorente, 2004:84. Por ejemplo, en la relación de las exequias de Isabel de Valois celebradas en Madrid, Juan López de Hoyos, el autor del texto, así se expresa: “En otro lienzo igual al próximo dicho, había una Dama vestida de una estola blanca de inmortalidad, con una palma en la mano derecha, y recostada la mano izquierda en la mejilla, sobre una columna que es letra a imitación de las jeroglíficas de los Egipcios, y celebrada de los Romanos, con que denotaban la perpetua quietud y seguridad eterna”; en López de Hoyos, 1569:131v.; de forma parecida también en f. 146v.

efímeras que entonces habrían aumentado los grabados y por consiguiente los costes de la edición. Además, estos majestuosos túmulos alcanzaban medidas considerables, incluso casi los 40 metros de altura, algo que en muchos casos se limitaba solamente por las dimensiones de la nave de la iglesia donde encontraban cabida; tanto esmero de fuerzas e invenciones en varias ocasiones fue fruto de importantes artistas, como Pedro Machuca (honras granadina para María de Portugal) o, probablemente, Juan de Juni para el presente túmulo vallisoletano descrito por Calvete de Estrella, así que realizar grabados para estas obras, efímeras pero de gran calidad, era un modo para fijar y propagar estas fuentes de estupor. Esos grabados, además, podían constituir el modelo para futuras obras artística o arquitectónicas permanentes, como podemos ver del grabado del túmulo de Valladolid y sus analogías con la custodia de Juan de Arfe para la misma iglesia. Así que las ilustraciones de los túmulos fue algo bastante común ya a partir del siglo XVI, pero en muchos casos no destacan por la riqueza de detalles, con muchos detalles simbólicos del programa, sobre todo los más pequeños como alegorías y jeroglíficos, que se iban a perder en la reproducción. Al contrario, en el caso del grabado que va a componer la descripción de Calvete de Estrella vemos una gran profusión de detalles, entre los cuales los pequeños cuadros inscritos en las cinco banderas que salen del cuerpo del túmulo (Fig. 2.3). Pues, nos restituye una idea del modo en que tenían que aparecer las composiciones simbólicas y jeroglíficas en esta tipología artística, aunque hay que repetir que en este caso se trata más bien de alegorías y escenas narrativas. Así que el trabajo de Calvete de Estrella tiene grande relevancia en la arribada de las noticias sobre los jeroglíficos a España pero, sobre todo, en las posibles soluciones prácticas de estos, algo que seguirá evolucionando hasta la versión española de los jeroglíficos que se analizará en la segunda parte del presente trabajo.

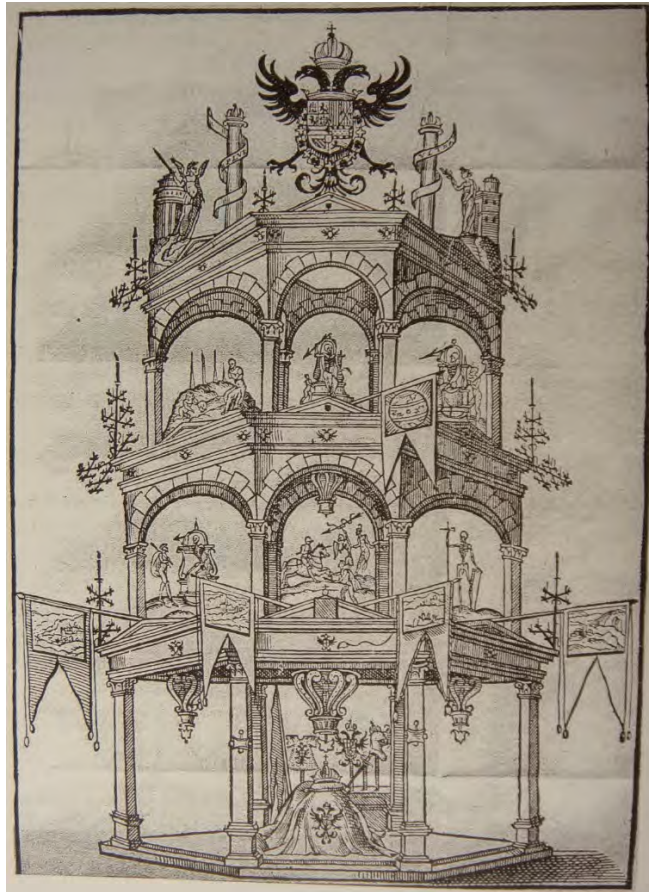


Fig. 2.3

Túmulo levantado para las exequias de Carlos V en Valladolid, 1558.

Claramente esta penetración del asunto jeroglífico en la cultura española se asocia a la arribada de los emblemas de Alciato, cuyas traducciones hemos visto llevar la fecha de 1546 para aquella parcial de Hernando de Villareal, y de 1549 para la edición a cargo de Bernardino Daza Pinciano, quien realizó también un comentario latino de la obra de Alciato con el cual rastreaba las fuentes clásicas del italiano, pero que desafortunadamente no ha llegado a nuestros días.²³

Estas ediciones y menciones del uso de los jeroglíficos, algo asociable a la emblemática, iban a confirmar cuanto escrito al principio del siglo por Pedro Mexía en la *Silva de varia lección*, del cual trataremos en el siguiente capítulo y que se puede considerar la más temprana definición de la tradición jeroglífica de los egipcios en ámbito español, aunque no se refiera, como en estos casos, a prácticas artísticas.

²³ Cfr. Rodríguez de la Flor, 1995:49.

2.2 LA CONVERSIÓN ARTÍSTICA DE LOS *HIEROGLYPHICA* DE HORAPOLO

Hablar de transmisión de la tradición jeroglífica de Italia a España significa en primer lugar analizar la conversión visual realizada sobre las noticias del léxico jeroglífico llegado a Florencia en la tercera década del siglo XVI. En el apartado precedente hemos averiguado que el reconocimiento de la práctica jeroglífica puede establecerse con la *Publica laetitia* de Gómez de Castro en 1546, periodo en el cual tenemos también las preciosas citas de Calvete de Estrella en el relato del viaje del príncipe Felipe. De aquí empezó a atestiguar la práctica festiva jeroglífica española a partir del género de las exequias y honras fúnebres, en cuyo contexto los aparatos efímeros llevaban varias menciones jeroglíficas, como las exequias de Carlos V e Isabel de Valois.²⁴ Una práctica que llegará a ser la verdadera marca española por lo que a la práctica artística de los jeroglíficos se refiere. Se trata de práctica que no se importó exactamente de Italia, aunque hemos visto que los jeroglíficos mencionados por Calvete de Estrella se refieren a la entrada de Felipe a Trento. Pues, clara prueba de que en ámbito transalpino ya existía este tipo de praxis simbólica que se perdía entre las innumerables invenciones alegóricas y metafóricas para estos eventos. Probablemente el caso más emblemático lo encontramos en ocasión del desfile de la genealogía de los dioses paganos que tuvo lugar el 21 de febrero de 1565 en Florencia. Como se desprende claramente del tema de la fiesta se trata de sujetos paganos y, entre las diversas composiciones alegóricas, se hallan diversos jeroglíficos de Horapolo. Vemos así la representación de la eternidad con un basilisco sobre la cabeza,²⁵ la alegoría de la cólera dotada del cinocéfalo²⁶ y la hora con un hipopótamo entre las manos.²⁷ Examinar estas prácticas efímeras centrándonos en los jeroglíficos va a ser algo resbaladizo debido a la máxima atención que se tiene que prestar a los más mínimos detalles para encontrar símbolos referibles a Horapolo, pero no cabe duda de que cada jeroglífico pudo ser usado como atributo para encerrar en sí significados que, sin las novedades aportadas por los *Hieroglyphica*, se quedarían mucho más

²⁴ Resulta curioso que este inicio “fúnebre” del utilizzo de los jeroglíficos en tierra española parece responder al consejo de León Battista Alberti en el *De re aedificatoria*, donde interpretaba la antigua escritura simbólica jeroglífica la más adecuada para ser usada en los epígrafes. Un ámbito funerario entonces. Sobre los jeroglíficos y Alberti véase capítulo 1.

²⁵ Horapolo, I, 1.

²⁶ *Ibid.*:I, 14.

²⁷ *Ibid.*: II, 20; en *Discorso sopra la mascherata della genealogia degl'Iddei de' Gentili*, Florencia, Giunti 1565; cfr. Orapolo, 2009:29; Sez nec, 2008:243-244.

escuetos. En ámbito italiano este uso se difundió ya en las primeras décadas del siglo, como demuestra la alegoría de la justicia esculpida para el monumento de papa Adriano VI en la iglesia romana de Santa María del Ánima. Junto a los habituales atributos de la espada y de la balanza que acompañan a la mujer, al lado de su pierna derecha se yergue un avestruz. La relación con el texto de Horapolo es clara leyendo la interpretación del jeroglífico de la pluma de avestruz, símbolo del “hombre que imparte justicia todos por igual” porque este animal tiene todas sus plumas de la misma medida.²⁸ Igual uso artístico se hizo también una década antes en un ejemplo pictórico encargado por el papa León X, más precisamente en la Sala de Constantino en el palacio apostólico vaticano. Otra vez la figura alegórica de la justicia se acompaña a una balanza y, a su lado derecho, aparece el avestruz de Horapolo (Fig. 2.4 y 2.5).



Fig. 2.4
Alegoría de la justicia, de Raffaello Sanzio y taller, Sala de Constantino, técnica a fresco, 1520 ca., Palacio apostólico Vaticano, Roma.



Fig. 2.5
Alegoría de la Justicia, de Michelangelo Senese, Monumento fúnebre de Adriano VI, 1530 ca., Iglesia de Santa María del Ánima, Roma.

²⁸ Horapolo, II, 118.

Otro maravilloso ejemplo pictórico viene de la mano de Alessandro Araldi que en 1514 pintó la Cámara de los Grutescos en el convento de San Paolo de Parma, mejor conocido por otro ambiente adornado a fresco por Correggio. Araldi ornamentó a fresco la bóveda de la cámara con un asombroso entramado a grutescos y en una de las lunetas donde se despliegan escenas testamentarias aparece el jeroglífico de dos pies apoyados sobre un charco de agua, libre interpretación del jeroglífico 58 del primer libro de Horapolo. En este se declara que “para significar imposible que suceda, pintan unos pies de hombre paseándose por el agua” (Fig. 2.6).²⁹ Este ejemplo artístico e iconográfico es sumamente importante porque fruto de un probable viaje del artista a Roma, donde pudo ponerse al día sobre los nuevos descubrimientos arqueológicos de los cuales se empezó el género de los grutescos.³⁰ Como se verá en el siguiente capítulo esta técnica artística fue campo en el cual encontrarán cabida ejemplos jeroglíficos y emblemáticos e incluso en los tratados que versaban sobre este género pictórico hay muchas referencias a los jeroglíficos. En el caso de Araldi, además de esta unión entre grutescos y jeroglíficos, se genera también el uso del léxico de Horapolo como sujeto independiente y no, como ocurrirá en las décadas siguientes, como simple atributo alegórico.

²⁹ Horapolo, I, 58; trad. en Horapolo, 2011:231.

³⁰ Sobre Araldi y su obra en el convento véase Ghidiglia Quintavalle, 1961; Zanichelli, 1979:89.



Fig. 2.6

Alessandro Araldi, Cámara de los grutescos, técnica a fresco, 1514, Convento de San Paolo, Parma.

Esta interpretación pública de Araldi vino un par de años después de las ilustraciones realizadas por Albrecht Dürer para la traducción del volumen de Horapolo por mano de Willibald Pirckheimer, el humanista más importante de la corte imperial de Maximiliano I. Esta traducción no se completará y, en efecto, las dos que tuvieron más alcance fueron la de Trebazio (1515) y Fasanini (1517). Sin embargo, el pionero de los estudios jeroglíficos renacentistas, Karl Giehlow, encontró a principio del siglo pasado en la Nationalbibliothek de Viena (cod. 3255 HAN MAG) una copia del manuscrito original (hoy perdido) con algunos dibujos de Durero. Entre estos había aquello puesto a ilustrar el jeroglífico de los pies con el significado de lo imposible, visualizado por el artista de una forma mucho más escueta que el pintor italiano (Fig. 2.7). Más allá del dato artístico claramente debido al diferente soporte entre las dos obras, cabe decir que estos dibujos de Dürer, además de acompañar la versión latina de los *Hieroglyphica*, se recogieron en la composición jeroglífica en honor de Maximiliano I puesta a remate de la célebre *Ehrenpforte*.

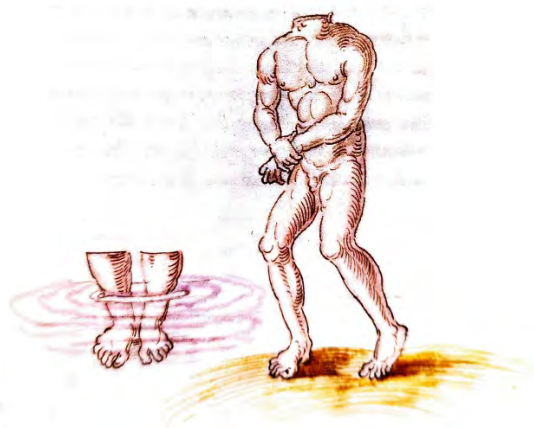


Fig. 2.7

Ilustración de Albrecht Dürer del jeroglífico "imposible", en *Hieroglyphicon liber I et liber II introductio cum figuris*, 1510-13 ca., Biblioteca Nacional de Viena, cod. 3255.

La relevancia artística y humanística de este arco de triunfo se debe a muchos factores, todo de la máxima importancia por lo que nos interesa. Por lo pronto hay que decir que este arco nunca fue creado arquitectónicamente, ni siquiera en materiales efímeros, sino se trata de una enorme xilografía compuesta por 192 tacos imprimido por primera vez en 1517 y que lleva la firma y los escudos de los personajes que colaboraron a esta hazaña gráfica: el tallador, Hieronymus Andreae, el historiógrafo de corte Johannes Stabius y los pintores Jörg Kölderer y Albrecht Dürer, a los cuales hay que añadir Willibald Pirckheimer, el humanista que ideó el aparato iconográfico y Hans Springinklee, otro pintor de corte y amigo de Dürer. La idea de crear una obra tan ambiciosa se debe al mismo Maximiliano I, que de esta forma quiso grabar en la historia su gobierno y la genealogía de la familia recogiendo la forma propagandística de los antiguos Césares romanos, o sea los arcos triunfales. Se podría opinar que al ser una mera ilustración y no obra de cantería se puede considerar incapaz de llegar a tantas personas como en el caso de los arcos romanos, pero tenemos que entender que en la segunda década del siglo XVI la tipografía pasó de ser una rareza y una novedad convirtiéndose en el medio más fácilmente reproducible. Eso se traduce en una más alta capacidad de difusión. El programa iconográfico general con las historias de batallas, victorias e incluso la elección de las tres puertas que remiten a ejemplos romanos como el arco de Septimio Severo o de Constantino, fue fruto de la sapiencia de Stabius, mientras Dürer volvió a dibujar el arco entero sobre las trazas originarias de Springinklee.³¹ Junto a Stabius, el complejo

³¹ Una primera impresión se cumplió en 1517 pero su contenido genealógico fue rechazado por el emperador. Así que la primera edición se completó entre el 1517 y el 1518, a la que siguieron otras tres ediciones, 1516-28, 1559 y 1799; sobre el arco de triunfo de Maximiliano I véase Giehlow, 2015:11-23; AA.VV., 1992:445-447; Maffei, 2019; Lüken, 1998.

programa iconográfico fue realizado por Pirckheimer, quien seguramente se encargó de la parte que para nosotros resulta más interesante: el edículo que se inserta en la cúpula puesta a rematar el conjunto (Fig. 2.8 y 2.9).



Fig. 2.8

Ehrenpforte, o arco de triunfo del emperador Maximiliano I, versión de 1799.



Fig. 2.9

Detalle del retrato de Maximiliano I en el edículo de la cúpula superior del Arco de triunfo.

Enmarcado por diversos elementos monstruosos de índole grutescos, en este edículo aparece el retrato del emperador rodeado por una constelación de atributos. Maximiliano, con armadura puesta, está sentado sobre un haz de papiro y un respaldo (o telón) de fondo bordado con águilas bicéfalas; la corona imperial se completa por un basilisco y una estrella mientras lleva en la mano derecha un cetro al cual se enrosca una serpiente y en la mano izquierda sujeta el globo imperial sobre el cual se posa una azor; debajo de la figura imperial descansa un león y delante de él vemos un toro, un gallo sobre una serpiente y los dos pies humanos desnudos sobre un pequeño charco que ya conocemos; finalmente, en la parte izquierda se representa una grulla con una piedra en la garra y a la derecha un perro con estola en el lomo mientras desde el cielo cae rocío de una nube. La mención de los dos pies sobre el charco ya nos brinda la clave de lectura para la composición explicada por Stabius en la parte textual puesta debajo del arco y que, excepto por el gallo y las águilas bicéfalas, se funda en los *Hieroglyphica* de Horapolo:

Item en el tabernáculo sobre el título hay un misterio de las antiguas letras egipcias que provienen del rey Osiris y que se interpreta asó palabra por palabra: Maximiliano príncipe piadosísimo (estrella), magnánimo, poderoso, fuerte (león) y prudente (perro con estola), señor de fama imperecedera, eterna y loable (basilisco) descendiente de antiguo linaje (haz de papiro), adornado con todos los dones de la naturaleza, dotado

admirablemente de arte y bienes (rocío que desciende de la nube), emperador romano (águila imperial) y poderoso señor de gran parte del globo terrestre (serpiente enrollada a mitad alrededor del cetro) ha ganado con mano combativa y gran discreción (toro) una deslumbrante victoria (azor) sobre el poderoso rey que aquí se indica (gallo con serpiente), cosa que era considerada imposible por toda la humanidad (pies humanos en el agua) y con ello se ha protegido y cuidado muy sabiamente de las estratagemas de dicho enemigo (grulla con piedra en las garras).³²

Pues el ambiente cultural de la casa de los Absburgo, después haberse interesado gracias a Pirckheimer de los jeroglíficos de Horapolo los utiliza como parte activa para coronar una de las obras artísticas más ambiciosas finalizada a honrar la casa de Austria, sus hazañas y la figura del emperador, cuya alabanza se debe exactamente a esta composición jeroglífica que se pone como clave de lectura para todo el conjunto. Tenemos entonces un conjunto que concilia todas las nuevas tendencias artísticas, a empezar del tema del triunfo y de la presentación actualizada del modelo de arco de triunfo romano al cual en esta ocasión se les añaden los novedosos motivos a grutescos y un verdadero y nunca antes intentado discurso jeroglífico. Pues, una de las primeras formas artísticas sobre el tema, seguramente la más importante a estas fechas por su calidad visual, por las personalidades que trabajaron en ella y por la elección de utilizar el léxico jeroglífico de Horapolo de la misma forma en que Francesco Colonna creó los jeroglíficos de su *Hypnerotomachia Poliphili*, o sea con una funcionalidad interna a la frase para cada símbolo puesto en escena y que, en su conjunto, va a formar la alabanza al rey.³³ Algo que llega a los espectadores de forma encubierta, ciertamente galana pero oculta, recogiendo las informaciones de los clásicos sobre la función sagrada de esta escritura. En la obra de la casa de Austria lo sagrado está exactamente en el remate del arco de triunfo, en el mismo emperador Maximiliano I, que de esta forma se celebra gracias a la ancestral escritura de los egipcios por medio de la cual los misterios cogían una forma que la comunidad podía ver pero sin poder vislumbrar sus recónditos y verdaderos sentidos.

³² Trad. de Erwin Pokorny, en AA.VV., 1992:447.

³³ Hay que recordar que en la época se pensaba que los jeroglíficos de Colonna no fuesen de su invención sino sacados del perdido léxico jeroglífico de Queremón. Así que si Colonna utilizó de esta forma una gramática jeroglífica, supuestamente no disímil de la de Horapolo, cabía la posibilidad de disponer de los jeroglíficos de este último de la misma forma o, cuanto menos de una forma muy parecida.

Pues, en este examen de las muestras artísticas más importantes fundadas sobre el volumen de Horapolo cabe decir que he invertido el recorrido temporal de mi análisis para remontar de las prácticas españolas, decididamente relacionadas a los aparatos efímeros para las fiestas, a las ocasiones artísticas transalpinas, donde las circunstancias artísticas se muestran con más diversidad pero con los jeroglíficos usados básicamente como atributos. Dos prácticas diferentes que a partir de mediados del siglo encontrarán lógica confluencia en los programas iconográficos festivos, pero que ahondan sus raíces en la magna obra xilográfica de la corte de los Habsburgo, donde la máxima calidad artística se une a la idea del aparato efímero y a un uso de los jeroglíficos de Horapolo que no tuvo epígonos futuros por su complejidad y por las altas mentes humanísticas que lo pusieron en escena. Pues, una ideal fuente originaria de donde coger las corrientes para las prácticas que vendrán en las siguientes décadas del siglo XVI y que, en el XVII se desarrollarán de forma posiblemente más unívoca.

2.3 LAS INSPIRACIONES JEROGLÍFICAS DEJADAS AL ARTE POR EL *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI*

Analizando el redescubrimiento de los jeroglíficos en tierra italiana no hay la menor duda de que más allá del redescubrimiento del texto de Horapolo la otra gran referencia fueron los jeroglíficos de invención de Francesco Colonna para el *Hypnerotomachia Poliphili*, publicada en 1499. En efecto, de una forma parecida al léxico de Horapolo también los jeroglíficos “latinos” de Colonna empezaron a utilizarse como modelos para creaciones artísticas o, cuanto menos, como posible inspiración para estas. Ahora bien, siguiendo la índole anticuarria y arqueológica de la novela italiana casi la totalidad de los ejemplos artísticos que se expondrán se refieren a adornos arquitectónicos, esculpidos o pintados. El primero sobre el cual centrarnos se encuentra en el claustro mayor del monasterio de Santa Giustina de Padua. Hoy muy corrupto e casi totalmente ilegible, los frescos representaban en *grisaille* algunos motivos jeroglíficos y simbólicos recogidos directamente de Francesco Colonna y que iban a entremeterse en los candelabros a

grutescos que formaban la decoración principal.³⁴ Las obras se iniciaron por mano del pintor Bernardo Parentino y, a su muerte, se completaron por Girolamo Campagnola en la primera parte del siglo XVI. Pese a las malas condiciones visuales de hoy tenemos un precioso testimonio literario y visual del final del siglo XVIII. Pues, Francesco Mengardi publicó, probablemente en 1791, un breve libelo titulado *Delle pitture del chiostro maggiore del monastero di S. Giustina di Padova e di Quattro stampe delle medesime*, al que se adjuntaban, como sugerido por el título, los grabados de estas pinturas (Fig. 2.10).



Fig. 2.10

Francesco Mengardi, reproducción de los frescos del claustro grande del monasterio de Santa Giustina, Padua, finales del siglo XVIII.

De las palabras de Mengardi aprendemos que el programa iconográfico principal del claustro versaba sobre la vida y milagros de San Benito pero lo que más atrae la admiración de los profesores de arte y de los eruditos son las partes accesorias, donde se pintan “ciudades, pueblos lejanos, montes, mares, ríos, palacios, anfiteatros, obeliscos, pirámides, sepulcros antiguos con inscripciones, emblemas y jeroglíficos”.³⁵ Sigue

³⁴ Sobre la decoración del claustro y la relación con el *Hypnerotomachia Poliphili* véase Volkmann, 2018:46-50; Bragaglia, 1995; Mengardi, 1791.

³⁵ *Ciò che assolutamente presenta uno spettacolo che sorprende e desta l'ammirazione dei Professori dell'Arte, non meno che degli Eruditi, è l'accessorio, quello cioè che occupa il vasto campo del Quadro. Infatti quasi tutti questi campi presentano dipinte Città, Paesi lontani, Monti, Mari, Fiumi, Palagi, Anfiteatri, Obelischi, Piramidi, Sepolcri antichi con iscrizioni, Emblemi, e Geroglifici;* en Mengardi, 1791:5.

explicando que las pilastras presentadas deberían ser la parte más aburrida pero en este caso se trata de la parte del programa del claustro que más inspiraciones nos deja por deleitar el ojo al igual que entreteniéndolo las mentes, porque jeroglíficos, símbolos, emblemas, motes y sentencias sirven para pasear la imaginación.³⁶ Pues, en este claustro los símbolos de matriz arqueológica de Colonna resultan ser muchos,³⁷ como se muestra en las dos ilustraciones aportadas donde aparecen hasta 4 jeroglíficos, entre los cuales lo que se forja por las figuras de los elefantes que se convierten en hormigas y viceversa con el mote *Pace ac concordia parvae res crescunt, discordia maximae decrescunt*, ya presentado en el primer capítulo, o una nueva interpretación del *festina lente* simbolizado por la figura de una mujer sentada en la sola nalga derecha mientras se levanta con la pierna izquierda, movimientos a los cuales corresponden los brazos, con la mano derecha que lleva unas alas y la izquierda con una tortuga para significar que hay que encontrar una vía mediana entre la velocidad y la lentitud, como se lee en el mote *Velocitatem sedendo, tarditatem surgendo tempera* [Modera tu velocidad sentándote y tu lentitud levantándote] (Fig. 2.11).



Fig. 2.11

Xilografía *Velocitatem sedendo, tarditatem surgendo tempera*, en *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, Aldo Manucio, 1499.

³⁶ Infatti benchè le stampe non contengano che Pilastrì, e quindi la parte meno interessante dell'Opera, tuttavolta si scorge che offrono essi pure ed all'occhio di che dilettersi, ed alla mente di che utilmente intrattenersi; poichè se li artificiosi accozzamenti Pittoreschi allettano l'occhio, li Geroglifici, li Simboli, gli Emblemmi, e li eleganti Motti e Sentenze qua e là sparse in ogni Pilastro, servono di utile pascolo all'immaginazione; en Ibid.:12.

³⁷ Véase por ejemplo la composición *Justitia recta, amicitia, et odio evaginata, et ponderata liberalitas regnum firmiter servant*, o todavía el *Militaris prudentia, seu disciplina, imperio est tenacissimum vinculum*, e incluso el *Semper festina tarde* compuesto por el círculo y el delfín enroscado al ancla.

Una vez más podemos ver que el uso que se hacía de los jeroglíficos en la primera parte del siglo XVI se asociaba al arte del adorno, donde los grutescos eran uno de los motivos principales y que, como averiguado también en el apartado precedente, se acompañaban de los jeroglíficos para otorgar rareza y para cargar de significados incluso estos campos artísticos.

Digno de mención, aunque escapándose de los términos temporales que nos hemos prefijado, es el obelisco de la Minerva en Roma, levantado entre el 1666 y el 1667 por Gian Lorenzo Bernini. Se trata de iconografía que ya hemos mencionado en el primer capítulo³⁸ y que recoge la creación de Colonna en el Polífilo, donde se enseña exactamente un obelisco que atraviesa el cuerpo de un elefante, pudiendo aparecer entonces como si estuviera simplemente sobre su lomo. Pues, el escultor maestro del Barroco italiano recogió esta idea ensamblando el relativamente pequeño obelisco del siglo VI hallado en 1665 entre los restos del *Iseum campense* de Roma, el antiguo Templo de Isis en Campo Marzio, con un elefante donado por la reina Cristina de Suecia.³⁹

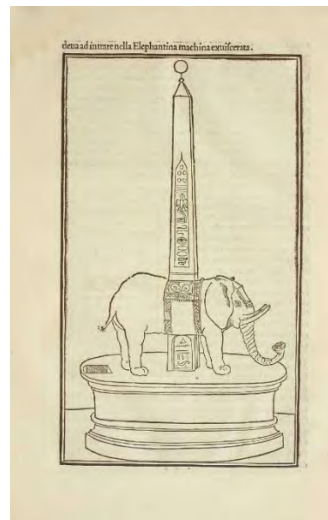


Fig. 2.12

Gian Lorenzo Bernini, obelisco de la Minerva, 1666-67, Roma y elefante del *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, Aldo Manucio, 1499, p. 38.

³⁸ Vid. capítulo 1.

³⁹ Sobre este obelisco véase D'Onofrio, 1992.

Hoy llamado *pulcin della Minerva*,⁴⁰ Bernini erigió este conjunto en honor de papa Alejandro VII exactamente sobre la base del monumento puesto a ilustrar el *Hypnerotomachia Poliphili*, como confirmado por la inscripción en el basamento:

Sapientis aegypti insculptas obelisco figuras ab elephanto belluarum fortissima gestari quisquis hic vides documentum intellige robustae mentis esse solidam sapientiam sustinere

[Tú que ves aquí un elefante, el más fuerte entre los animales, transportar los jeroglíficos del sabio Egipto esculpidos sobre un obelisco, entiendas la amonestación: hace falta una mente robusta para sostener la sólida sabiduría].⁴¹

Pues, el sentido de la creación de Colonna difiere de forma total del significado de este monumento que por su parte se vale también del significado otorgado por Horapolo al elefante: hombre fuerte que olfatea lo que le conviene.⁴² A esto se agrega, como de una verdadera composición jeroglífica o simbólica se tratase, el habitual significado neoplatónico de firmeza aludido por el basamento cúbico y la sabiduría transmitida por los jeroglíficos egipcios del obelisco. Pese a tratarse de obra tardía, es una de las pocas que recoge un símbolo monumental creado por Colonna otorgándole un significado típicamente simbólico y dirigido a la sabiduría oculta de los antiguos. Eso lo hace sin restituirnos un mero adorno arquitectónico o pictórico, sino un verdadero monumento, materializando de esta forma la grandiosidad pensada por el autor de la novela italiana. Ahora bien, se trata de uno de los pocos ejemplos de esta especie relacionados al Polífilo, y por lo que he podido averiguar otra obra monumental (al menos entre Italia y España) libremente inspirada a esta fuente es la disposición y los monumentos del jardín de El Retiro de Málaga.⁴³

Ahora bien, dejando el tema arquitectónico/monumental y volviendo a las obras artísticas del siglo XVI, siempre por lo que atañe al *Hypnerotomachia Poliphili* tenemos que

⁴⁰ En castellano sería “Polluelo de la Minerva”, pero traducirlo no tiene mucho sentido dado que *pulcin* en dialecto romano significa porcino, o sea cerdito. Se debe a las pequeñas dimensiones de la escultura y a sus formas redondas que dejan pensar más bien a un cerdito respecto a un elefante. Minerva se refiere al emplazamiento, puesto que se instaló delante de la basílica de Santa María sobre Minerva, más o menos donde se encontraba el antiguo templo de Isis.

⁴¹ Trad. propia.

⁴² Horapolo, II, 84.

⁴³ No entro en el detalle por tratarse de obra del siglo XVIII. Por eso remito a Morales Folguera, 2000.

analizar una cuestión bastante enredada y que con toda probabilidad encuentra las mismas razones jeroglíficas de Colonna. Pues, demos un paso atrás para dar cuenta del supuesto interés jeroglífico de Andrea Mantegna que, durante su estancia en Mantua donde trabajó para los Gonzaga, entró en directo contacto con León Battista Alberti, arquitecto humanista que ya hemos visto muy interesado en la tradición jeroglífica. Pues, muy antes de la publicación del volumen de Francesco Colonna, más precisamente a partir de 1486, pero de forma más plena a partir de la última década del siglo, Mantegna empezó a trabajar al ciclo de los Triunfos de César, compuesto a su muerte por nueve grandes lienzos más una trazada para un décimo que no ha llegado a cumplirse.⁴⁴ Se trata de la primera representación de los antiguos desfiles de triunfo romanos y, fiel a sus intereses arqueológicos, el pintor paduano se valió de algunas fuentes contemporáneas y clásicas como Flavio Biondo y su *Roma Triumphans*, Tito Livio y, sobre todo, el *De re militari* de Valturio, texto moderno que recoge básicamente todas las noticias sobre el tema de “La guerra de los judíos” de Flavio Josefo.⁴⁵ De estos últimos Mantegna recogió a su vez la preferencia para los jeroglíficos puesto que Valturio, declarando sobre los monumentos de triunfo funerario, afirma que en el antiguo Egipto el rey Sesostris hizo levantar dos pirámides en las cuales escribir las hazañas llevadas a cabo durante su imperio y de forma parecida hicieron los romanos con los arcos triunfales que todavía se ven en el panorama romano y en los cuales se celebran los éxitos de los emperadores, como ponen a la vista los arcos de Constantino o de Tito.⁴⁶ Este testimonio capaz de relacionar los elogios jeroglíficos de los egipcios a los romanos se iba a completar con las noticias de Alberti que confirmaban cuanto positivo podía ser el uso de jeroglíficos para los epígrafes. Es probable que también por estos motivos Mantegna se resolvió representar en el noveno triunfo, quizá el más importante por retratar el mismo César en el carro de triunfo a punto de ser coronado por la victoria, un arco triunfal en segundo plano adornado con un friso simbólico donde, pese a las pésimas condiciones de conservación de este lienzo, se notan varios objetos como pateras, vasijas o gladios.

⁴⁴ Hoy se conservan en el castillo de Hampton Court, en Inglaterra. Sobre los Triunfos de Mantegna véase Martindale, 1979; Galanti, 1991; Halliday, 1994; Tosetti Grandi, 2008.

⁴⁵ *De bel. Iud.*, VII, 5, 4.

⁴⁶ *De re Militari*, XI, 12.



Fig. 2.13

Andrea Mantegna, *Triunfos de César*, novena escena, temple sobre lienzo, 270.4x280.7 cm, 1586-1505, Castillo de Hampton Court.

Se trata de símbolos iguales a los que aparecían en el friso de la basílica de San Lorenzo extramuros en Roma y allí instalado como material de reutilizo procedentes del antiguo templo romano dedicado a Neptuno. Se trata de friso simbólico parecido a lo del templo de Vespasiano o del arco de los Argentari y que Mantegna pudo ver durante su viaje romano, cuando pudo haberlo entendido exactamente como visualización de aquellos jeroglíficos que los romanos recogieron de la tradición egipcia de la cual habló Valturio. (Fig. 2.13 y 2.14). En efecto, algunos estudiosos han llegado a declarar que las frases jeroglíficas de Francesco Colonna no eran verdaderas invenciones sino recogían los símbolos de estos frisos. Ahora bien, no sabemos si el autor de la novela italiana viajó a Roma en algún momento, pero de los muchos jeroglíficos “latinos” que componen sus sentencias solamente una decena se pueden acercar a estos modelos, así que se puede afirmar que el modelo para estos se puede considerar romano, pero los demás fueron de invención más libre de Colonna.



Fig. 2.14

Frisos de San Lorenzo Extramuros y del templo de Vespasiano, Museos del Capitolio, Roma.

Pues una génesis parecida para los símbolos del triunfo de Mantegna y los jeroglíficos latinos de Colonna, aunque en medidas diferentes. Sin embargo, no hay ningún atisbo de duda de que los símbolos del friso inicialmente dedicado al Dios Neptuno y que por eso se compone de instrumentos estrechamente relacionados con el mundo marino y de la navegación sean la fuente directa de los jeroglíficos que Sebastiano del Piombo inserta en el friso que sirve de *repoussoir* en el magnífico retrato de Andrea Doria (Villa del Principe, Génova, 1526) (Fig. 2.15).⁴⁷ En este realístico relieve monocromo aparecen de izquierda a derecha un ancla, un *aphlaston* con sonda marina, un rostro de navío con un ojo y una cabeza de jabalí, un timón, un *cheniscus* y otro *aphlaston* de proa y resulta ser la combinación perfecta de los símbolos de los dos frisos del templo de Neptuno arriba ilustrado, más precisamente los primeros tres elementos de la primera parte del friso y los tres siguientes recogidos en la segunda parte. Ahora bien, reconocer el mensaje directo

⁴⁷ Sobre la obra véase Lucco, 1980; Hirst, 1981; Leoncini, 1993; Gorse, 2005; Colonna, 2012:189-198.

de esta fila jeroglífica resulta arduo, pero es posible que exista dado que Sebastiano del Piombo, diversamente de los frisos, añade las cintas entre los varios símbolos, de una forma afín a las frases jeroglíficas inventadas por Colonna. Este retrato fue probablemente encargado para elogiar la figura de Andrea Doria que entre 1525 y 1528, más precisamente en 1526 a raíz del tratado de Madrid, se apoderó de Génova, pasando del bando francés, en el cual se quedó incluso después de la derrota de los galos en la Batalla de Pavía, al español, entrando al servicio de Carlos V en 1528 y combatiendo para él y para Felipe II hasta su muerte en 1560. No sorprende además que se escogieran los símbolos de un friso originariamente dedicado a Neptuno no solamente por la clara asociación con el tema marino, sino por la misma identificación de Doria con el mismo Dios pagano, algo que vuelve a presentarse en otro retrato del comandante italiano a mediados del siglo, esta vez encargado a Bronzino por Paolo Giovio para insertarlo en su Museo a orilla del lago de Como. En este retrato, hoy conversado en la Pinacoteca milanés de Brera, Doria se enseña en forma alegórica exactamente como el dios Neptuno, con el detalle del tridente que no deja dudas sobre este reconocimiento. Además, volviendo al finto friso del retrato realizado por Sebastiano del Piombo, me parece interesante subrayar que justo antes del mencionado pasaje de Valturio sobre la comparación entre los monumentos egipcios y los romanos, el autor italiano se extendió describiendo los rostros navales que varios emperadores expusieron en la ciudad, más precisamente en el Capitolio, de vuelta de sus campañas victoriosas.⁴⁸ Pues, el rostro, pero también el *aphlaston* y el *cheniscus* eran los elementos que más se exponían en los triunfos romanos y que en el retrato de Andrea Doria constituyen la mitad de los elementos pintados seguramente para ensalzar su figura de gran capitán naval, pero también puede dejar rastro de una composición cuya génesis puede parecerse a la de los jeroglíficos de Mantegna y, tal vez, de aquellos de Colonna.

⁴⁸ Valturio, *De re militari*, XI, 12.



Fig. 2.15

Sebastiano del Piombo, *Retrato de Andrea Doria*, óleo sobre lienzo, 153x107 cm, 1526, Villa del Principe, Génova.

Ahora bien, si sobre el retrato de Andrea Doria sólo podemos hacer hincapié en la génesis parecida entre sus jeroglíficos y algunos de Francesco Colonna, al contrario, no cabe la menor duda de que los relieves esculpidos en el claustro del edificio de las Escuelas mayores de la Universidad de Salamanca son la reproducción artística más completa y fascinante de los jeroglíficos del *Hypnerotomachia Poliphili*. Pues, en el pasado estos bajorrelieves que adornan el antepecho del claustro salmantino se conocieron como “enigmas”, pero hoy sabemos que se trata de las ilustraciones creadas por Francesco Colonna que aquí se reproducen en copia casi perfecta tanto en la imagen

como en la letra, aunque aparecen algunos cambios y reinterpretaciones.⁴⁹ El humanista que decidió proponer estos modelos en cantería fue propuesto por Sebastián y Cortés en el rector de origen andaluz de la Universidad, Hernán Pérez de Oliva, activo en la institución desde el 1524 a 1533, periodo al cual se refiere la creación de esta obra que entonces se posiciona como efectivo exordio de los jeroglíficos en territorio español. Pues, este ejemplo artístico llegó después de las solas noticias literarias de Pedro Mexía, enseñando una clara y natural derivación italiana de los jeroglíficos españoles debido a los intereses literarios de Pérez de Oliva, quien escribía en un lenguaje pseudolatín (o pseudovulgar) que se parece a lo usado en la novela de Colonna que con buena seguridad conoció durante la estancia italiana. Ahora bien, pasando a analizar las composiciones esculpidas en los 7 tramos del antepecho⁵⁰ nos damos cuentas que algunas de ellas ya se han presentado a lo largo del texto y estas, como la mayoría de los bajorrelieves del programa, se figuran prácticamente iguales a las xilografías del Polifilo, tanto por lo que atañe a la parte visual como por la parte verbal. En el primer tramo aparecen dos figuras que el mismo Colonna en su novela define *scalptura di hieraglyphi*: un círculo en el cual dos amorcillos alados, sumergidos hasta la cintura en el agua, sujetan juntos una manzana en el medio de la composición. Esta se termina con el mote *Medium tenuere beati* [Los bienaventurados conservaron el medio]. El segundo jeroglífico ya lo hemos visto y es el de la mujer que está a punto de levantarse del banco con una pierna, mientras con otra sigue sentada y se acompaña del mote *Velocitatem sedendo tarditatem tempera surgendo* [Modera tu velocidad sentándote y tu lentitud levantándote] (Fig. 2.16 y 2.17).

⁴⁹ Los símbolos de la universidad se empezaron a estudiar ya en los 30 del siglo pasado por Sánchez Reyes, 1931 y luego por Angulo Iñiguez, 1950. Sin embargo, fue a partir de los años 70 que se empezaron a reconocer todos los “enigmas” gracias a las aportaciones de Sebastián López; Cortés Vázquez, 1973, quienes reconocieron el probable humanista detrás de este programa iconográfico, y de Sánchez Reyes (1965). Santiago Sebastián volvió sobre el tema más veces (Sebastián, 1978:169-175; 1995:22-31) junto también a Cortés (Sebastián; Cortés, 1973:76-79) al igual que Pedraza (1983; 1983a), quién intentó dar un sentido a todo el conjunto de los bajorrelieves, para acabar con las aportaciones más recientes de Gabaudan (1998; 2018:139-146) que relaciona las tres partes simbólicas del edificio de las Escuelas Mayores (portada, escalera y claustro) para componer un mensaje unitario.

⁵⁰ Hay que rechazar el término de enigmas habitualmente usado por ser lo del enigma un género que difiere de los jeroglíficos y, más en general, de los tres emblemáticos, como demostrado por Gómez Sacristán, 1989.



Fig. 2.16

Tramo nº 1 del antepecho del claustro de la Universidad de Salamanca, 1524-1533 ca.



Fig. 2.17

Hypnerotomachia Poliphili, Venecia, Aldo Manucio, 1499, p. 134.

Se trata de clara referencia a la sentencia *festina lente*, o al mote *in medio stat virtus*, modos clásicos para expresar la moderación o, con lenguaje más propio, la prudencia.

El segundo tramo presenta dos escenas emparejadas también en el Polifilo: Cupido que tira su flecha hacia el cielo, el Olimpo; Marte que se presenta delante de Júpiter entronizado quejándose de que la flecha hizo brecha en su armadura, pero encajando la respuesta del rey de los Dioses representada con una tarja que lleva escrito *Nemo*, es decir “Nadie”. La letra que se compone a los dos lados de la imagen afirma: *Quis evadet – Nemo vel duo* [¿Quién podría escapar? – Ninguno de los dos]. La referencia es al triunfo

de Amor, a su irrefrenable fuerza que ni siquiera el más grande de los Dioses puede parar.⁵¹



Fig. 2.18

Tramo nº 2 del antepecho del claustro de la Universidad de Salamanca, 1524-1533 ca.



Fig. 2.19

Hyperotomachia Poliphili, Venecia,
Aldo Manucio, 1499, p. 159.

El tercer tramo es quizá junto al último de la serie el más interesante por formarse de dos campos simbólicos diferentes divididos por un candelabro. El de izquierda a un primer vistazo no aparece entre las ilustraciones del *Hyperotomachia Poliphili*, pero esa intuición de debe simplemente al diferente dibujo del tema que en Colonna se muestra como simple estandarte, exactamente lo del *triceps* de Serapis que aquí se halla en forma libre compuesta por las cabezas de lobo, león y perro sobre un cuerpo humano con

⁵¹ Es tradición que ahonda raíces en Virgilio (*Cir.*, 133 ss.), Ovidio (*Am.*, I, 2, 27 ss.) y Petrarca, (*Tr. Cup.*, I, 158-160), que a su vez recoge la noticia de Lactancio (*Div. Inst.*, I, 11, 1-2).

pezuñas inferiores y que sujeta en la mano derecha una esfera armillar, alusión al universo. Último elemento es la serpiente que rodea el cuerpo y a punto de coger en boca su propia cola. Pues, significa el tiempo, como veremos más adelante en el análisis de la pintura de Tiziano y como confirmado por el mote: *Lacerabit, et conteret et irridebit* [Herirá, agotará, se mofará] (Fig. 2.20 y 2.21).



Fig. 2.20

Tramo nº 3 del antepecho del claustro de la Universidad de Salamanca, 1524-1533 ca.



Fig. 2.21

Hypnerotomachia Poliphili, Venecia, Aldo Manucio, 1499, p. 345.

La segunda escena enseña la lucha de Júpiter, en la habitual figura de Águila, contra Tipheo y Briareo. El dios está subido a la cumbre de la montaña mientras los guerreros intentan escalar las dos laderas apuntando al águila con sus lanzas. *Tu nihil invita dices faciesve Minerva* [No hagas ni digas nada contra Minerva] es el mote sacado de Horacio

que en la Oda V nos explica el sentido de la escena: Júpiter es alegoría de Augusto, representante del justo imperio, y los dos gigantes representan las fuerzas irracionales que intentan derrotarlo. No hace falta sugerir que el conjunto remite al imperio de Carlos V aludiendo a su buen gobierno.

El cuarto, quinto y sexto tramo del antepecho remiten en todas sus formass a los jeroglíficos creados por Francesco Colonna y publicados una treintena de años antes, como se puede averiguar de las siguientes ilustraciones que ya encuentran explicación en el primer capítulo y que aquí no mudan ni en su contenido visual ni en los motes.⁵²

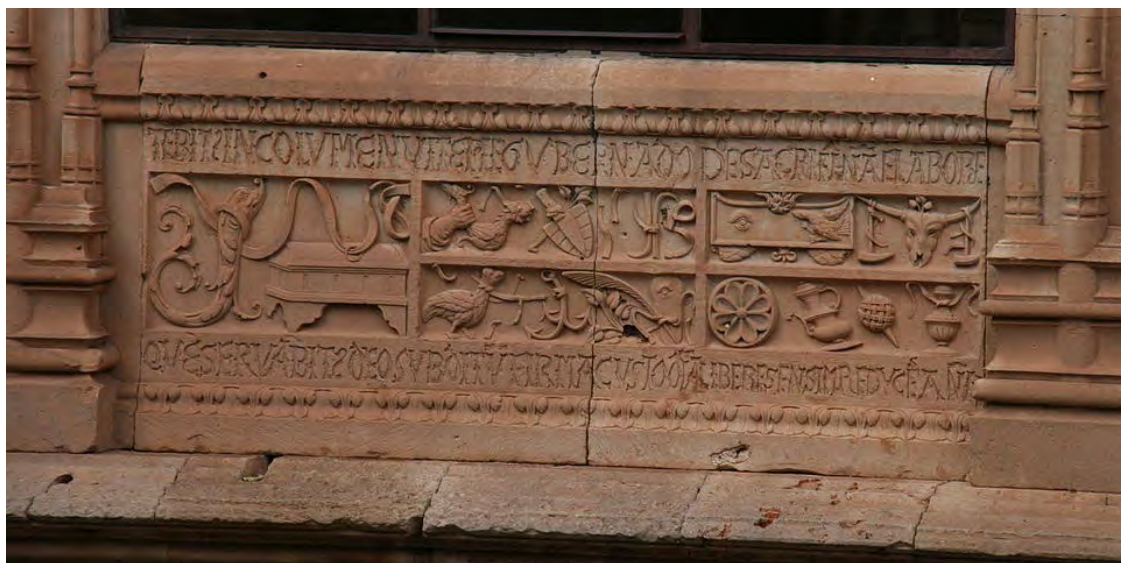


Fig. 2.22

Tramo nº 4 del antepecho del claustro de la Universidad de Salamanca, 1524-1533 ca.

⁵² Cfr. capítulo 1.



Fig. 2.23

Tramo nº 5 del antepecho del claustro de la Universidad de Salamanca, 1524-1533 ca.



Fig. 2.24

Tramo nº 6 del antepecho del claustro de la Universidad de Salamanca, 1524-1533 ca.

De todas formas, resultan destacables algunas diversidades, a partir de la elección de poner en el quinto tramo el obelisco como elemento divisorio entre los dos jeroglíficos. Se trata del mismo obelisco que en el texto italiano se adornaba con los dos jeroglíficos que aquí se enseñan, al que se añadieron dos clipeos más y una frase jeroglífica. En cuanto al cuarto tramo, la diferencia con la xilografía originaria cabe en la dirección del texto:

para que se corresponda con el significado de cada jeroglífico aquí habría que leerlo de derecha a izquierda. Quizá siguiendo la noticia de Heródoto cuando afirma, único escritor clásico en notarlo, que la escritura egipcia tiene que ser leída exactamente de esta forma. Sin creer al eventual error de los canteros, algo que resultaría sin ningún sentido, me parece asumible que el rector de la Universidad, pensando que los jeroglíficos de Colonna eran en realidad sacado del léxico de Queremón y estando al tanto de la noticia de Heródoto, simplemente probó a darnos la más exacta traducción en idioma jeroglífico, empujándonos entonces a leer la frase de derecha a izquierda sin claramente modificar el significado. Una operación que sería cuanto más filológica posible a resultados de las noticias de la época sobre los jeroglíficos. En cuanto al sexto tramo, aquí el típico tema del *festina lente* del ancla con el delfín se dobla enfrentando los dos jeroglíficos iguales para presentar tanto el mote en latín como también en griego: *Speude bradeos*.

Finalmente, el último tramo de antepecho enseña una composición que parece destacar más por su calidad de adorno que por los símbolos que sólo deteniendo la mirada nos damos cuenta que efectivamente esculpen la arquitectura. Se trata de ocho *ouroboros* divididos en dos grupos de cuatro y entrelazados entre sí, con en el medio el mote *Sic in se sua per vestigia volvitur annus* [Así el año vuelve sobre sus pasos].⁵³ En Horapolo se ofrecen varios significados para el jeroglífico de la serpiente que se muerda la cola y se queremos remontarnos a lo del tiempo tendríamos que leer entre líneas la explicación que el egipcio brinda para el sentido de universo o cosmos. En este caso la fuente literaria a la cual Pérez de Oliva podría hacer directa referencia, como propuesto por Pedraza, es el conocido pasaje de Ficino puesto a comentario de la explicación de Plotino sobre los jeroglíficos y que vuelvo a mencionar en la parte que más nos interesa:

Tus ideas sobre el tiempo son múltiples y cambiantes, cuando dices que el tiempo es veloz o que, por una especie de movimiento de retroceso, vuelve a enlazar el comienzo con el final, que enseña a ser prudente y que trae cosas y se las vuelve a llevar. Pero los egipcios abarcan la totalidad de su discurso en una imagen firme cuando pintan una serpiente alada con la cola en la boca, e igual ocurre con las otras imágenes descritas por Horus.⁵⁴

⁵³ Virgilio, *Georg.*, 401.

⁵⁴ Para el pasaje original en latín véase capítulo 1.

Pues, en la representación salmantina faltan las alas, pero sin citar célebres publicidades de bebidas energéticas, creo que la decisión de no ponerlas pueda derivarse de la complejidad de la composición con el símbolo que se repite ocho veces llenando el campo escultórico casi si de intento de *horror vacui* se tratara. Este posible conocimiento del pasaje de Ficino sobre los jeroglíficos y consiguientemente también de Plotino se añadiría al conocimiento directo del volumen de Francesco Colonna y a la reutilización de sus mismos motivos con sus propias peculiaridades, como la escritura de derecha a izquierda, indicando que este primer ejemplo jeroglífico en arte en ámbito español trae consigo un extenso conocimiento de la tradición humanística al respecto, incluso los pliegues neoplatónicos de este conocimiento.

En cuanto al mensaje general que brota de la visión y lectura de este antepecho, Gabaudan propone que pueda integrarse con el mensaje simbólico de las otras dos partes del edificio adornadas, la portada y la escalera, completándolo con unas enseñanzas éticas y virtuosas gracias al indudable significado de algunos jeroglíficos, como la prudencia, la concordia, la justicia y otra declinación del *festina lente*, o sea la templanza, junto a la virtuosa defensa del imperio y la búsqueda del amor celeste que sería la meta más alta y ambiciosa. Por casualidad la misma meta de Polífilo. Un significado entonces dirigido a Carlos V y que reinterpreta el rumbo originario de los jeroglíficos del *Hypnerotomachia Poliphili* en una operación intelectualmente impecable y que denota la directa relación con Italia.

Pues, los jeroglíficos latinos de Francesco Colonna y las dinámicas arqueológicas detrás de su creación han presupuesto varias demostraciones artísticas fácilmente reconocibles pero, sobre todo, constituyeron el umbral principal a través del cual los jeroglíficos (creídos obra de Queremón) “italianos” llegaron a España, quizá con el mejor ejemplo del siglo XVI relacionado al *Hypnerotomachia Poliphili* y de cuya observación se puede desprender un conocimiento completa de la tradición jeroglífica y de la doctrina acarreadas a través de ella.

2.4 LA EMBLEMÁTICA EN EL ARTE: MADUREZ E HIBRIDACIÓN

Hasta el momento hemos analizado la conversión artística de los *Hieroglyphica* de Horapolo y del *Hypnerotomachia Poliphili*, o sea las representaciones meramente

jeroglíficas, que no se podían confundir con los otros géneros que en este trabajo hemos puesto bajo el sombrero de emblemática. Sin embargo, ya a partir de la tercera década del siglo XVI se empezaron a crear manifestaciones artísticas que se alejaban del más estricto jeroglífico, o más bien, gracias a la publicación del volumen de Alciato y al conocimiento práctico de las empresas, llegaron a mezclar entre sí estos géneros dando a luz formas entre las más bonitas a nivel visual y las más interesantes a nivel conceptual. Así que vamos ahora a examinar esta tipología de representaciones donde encontraremos estas formas más complejas, difícilmente encasillables en un género preciso que no sea lo más amplio de emblemática, y también algunas formas relacionadas a los emblemas de Alciato.

Claramente en esta sede se podrían citar varias muestras incluso anteriores al nacimiento de los emblemas y que pueden entrar en el calderón conocido como protoemblemática. Me refiero al arte de las medallas, de la cual tenemos varios e importantes ejemplos en la medalla *Quid tum* de León Battista Alberti o las numerosas creadas por Pisanello por varios notables del siglo XV como Iñigo de Avalos, Alfonso V de Aragón, Vittorino da Feltre, varios duques italianos como Lionello d'Este o exponentes de la familia Gonzaga y Malatesta. Se trata de obras que se pueden referir a la práctica simbólica, pero excepto que el ejemplo de León Battista Alberti que hemos averiguado estar muy interesado en el asunto jeroglífico al cual la figura del ojo alado de su medalla remite,⁵⁵ los demás no se pueden relacionar directamente al contexto jeroglífico, teniendo más en común con el mundo medieval de las empresas, docta evolución de la heráldica. Otra obra de arte, esta vez en pintura, que siempre encuentra cabida en investigaciones sobre la emblemática es el *Joven caballero en un paisaje* de Vittore Carpaccio (1505, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid), pero también en esta ocasión es más preciso hablar de una forma protoemblemática, definición que en realidad en este caso, como también en el caso de las medallas, no tiene mucho sentido dado que no todo lo que atañe al símbolo se refiere a jeroglíficos, emblemas o empresas, sino simplemente, como en el caso de Carpaccio, concierne a tradiciones más o menos doctas, incluso populares, y a volúmenes como los herbarios o los florarios gracias a los cuales se podía explicar el pormenor descriptivo de

⁵⁵ Sobre su medalla véase Volkmann, 2018:23-25; Giehlow, 2015:72-80; Wind, 2009:283-288.

esta pintura.⁵⁶ Retratos parecidos se pueden definir más bien enigmáticos, algo que nos ayuda a introducir un artista de la máxima importancia para el uso que hizo del medio simbólico, como ya puede verse del retrato de Lucina Brembati (1518, Accademia Carrara, Bérnago). Aquí Lorenzo Lotto, artista no demasiado reconocido frente a sus indudables capacidades y que vio su fama mermada por la presencia de Tiziano en su ciudad natal, Venecia, crea una red de relaciones simbólicas entre los atributos que adornan la figura de Lucina, pero el mensaje enigmático más patente resulta en la parte más alta del retrato donde en el luminoso menguante lunar aparecen inscritas dos letras: “C” e “I”. La solución es intuitiva dado que asociando parte figurativa y literaria resulta el nombre “LuCIna”, el sujeto del retrato (Fig. 2.25).



Fig. 2.25
Lorenzo Lotto, *Retrato de Lucina Brembati* (y detalle de la luna), óleo sobre lienzo, 52,6x44,8 cm, 1518, Accademia Carrara, Bérnago.

Lorenzo Lotto hizo empleo de esta inventiva a lo largo de toda su carrera artística, pero en esta sede me parece de la mayor importancia presentar un conjunto simbólico que resume varias componentes: la monumentalidad, el máximo valor artístico a resultas también de una nueva solución visual, la primacía del elemento simbólico y la conmixión entre elementos humanísticos, religiosos, profanos y populares. Me refiero a las

⁵⁶ Sobre la obra de Carpaccio, cuya representación ha sido objeto de varias propuestas de identificación, véase Paris, 2012; Flores Arroyuelo, 2001-2002; Sebastián López, 1995:31-37; Konecný, 1990; Goffen, 1983.

representaciones jeroglíficas creadas para las taraceas del coro de Santa María la Mayor en Bérgamo, un conjunto creado entre 1524 y 1532 y que se compone de 32 taraceas simbólicas que van a cubrir los respaldos lignarios originarios (siempre realizados sobre dibujo de Lotto) que visualizan escenas veterotestamentaria narrativas, o sea más complejas y a las cuales las cubiertas simbólicas remiten de formas más o menos veladas y crípticas. En efecto en el contrato entre el Consorcio de la Misericordia, institución administradora de la iglesia, y el artista, este último se comprometía a componer una serie de pinturas que servirían de modelo para las taraceas luego realizadas por el carpintero Giovan Francesco Capoferri. La autoría en la creación de esos modelos destaca en el propio contrato, ya que una de las condiciones era que esos cuadros debían tener quella coerenza in significato a li altri quadri sopra li quali se ponerano rispettivamente⁵⁷ [aquella correspondencia con el sentido de los otros cuadros sobre los cuales se pondrán respectivamente]. Estas ideaciones fueron fruto de la sola genialidad creativa del artista que, según sus palabras, las sacó una a una de su cervellazo [cerebrazo]⁵⁸. De esa manera demostró su capacidad en la realización de originales empresas jeroglíficas que, por medio de unos pocos símbolos memorables, logran desvelar un mensaje mucho más amplio y rico que se deriva de la palabra bíblica y su interpretación.⁵⁹ Debido a la dificultad de interpretar todas las cubiertas simbólicas, algo merecedor de una investigación a propósito puesta la extrema dificultad y unicidad visual de muchos de los paneles, para comprender las dinámicas culturales e intelectuales detrás de estas composiciones ofrezco una interpretación de las cuatro cubiertas del iconostasio, las únicas del coro que estuvieron, y todavía permanecen, a la vista de los fieles, verdaderos destinatarios de estas composiciones jeroglíficas.⁶⁰ De los cuatro episodios, de izquierda a derecha: El ahogamiento del faraón, El arca de Noé, Judit y Holofernes, David y Goliat; los más importantes bajo un punto de vista compositivo y teológico son los dos primeros mientras los últimos contribuyen al sentido general del programa iconológico.

⁵⁷ Véase «Patti, Lorenzo Lotto, 16 giugno 1524», en Cortesi Bosco, 1987b:119-120.

⁵⁸ Carta 15 de enero de 1531, reproducida en Cortesi Bosco, 1987b:23-24.

⁵⁹ He denominado estas creaciones simbólicas de Lotto empresas jeroglíficas porque el artista parece conocer tanto la ciencia jeroglífica como el arte de forjar empresas. Aunque ésta fue teorizada sólo unos veinte años después ya se utilizaba entre las varias cortes del territorio italiano, como mencionado en el primer capítulo.

⁶⁰ Esta contribución sobre el iconostasio de Lorenzo Lotto ha sido publicada en Schiavon, 2017.

El íncipit del mensaje simbólico es representado por la taracea del Ahogamiento del faraón, entregado muy probablemente el 4 de septiembre de 1527.⁶¹ A primera vista la asociación con el episodio veterotestamentario homónimo no parece ser tan clara y exactamente por eso el pintor veneciano, al enviar su dibujo a Capoferri, anotó el sentido correcto en su reverso. Desafortunadamente no ha quedado rastro alguno de los dibujos originales, negándonos de esta manera, además del trazo auténtico del artista, también la primigenia intención de la composición. Asimismo, tanto la falta de precedentes iconográficos como la rareza de la imagen ha dado pie a las más distintas interpretaciones y, de hecho, aunque relacionada de manera exacta con el ahogamiento del faraón, la figura central de la cubierta fue entendida como el faraón y también como Moisés, otro protagonista de la historia del éxodo. Llegados a este punto, es preciso señalar que según cambie la identificación del personaje se deriva un cambio claro del mensaje.⁶² Hecha esta apreciación, el análisis iconográfico debe empezar de la parte central de la composición, donde se puede ver a un hombre desnudo vestido solamente por una capa y que va a lomos de un asno que avanza únicamente bajo el pincho de las llamas que rasgan sus patas posteriores. Lleva su cabeza ceñida por una jaula para pájaros, en la mano derecha un compás y en la izquierda un espejo convexo. Sobre esta figura hay una serpiente muerta con la cabeza casi desprendida que cuelga del resto del cuerpo, el cual, a su vez, yace enroscado entorno a una cinta que remata el conjunto simbólico. Completan la composición las dos figuraciones laterales que cuelgan de las prolongaciones de la cinta que descienden por ambos lados, donde se hallan, a la izquierda, un yelmo militar y una máscara y, a la derecha, un sombrero y la representación de unos ojos afectados de claro estrabismo (Fig. 2.26). Para despejar cualquier interpretación que pueda nacer de estas fantasiosas interpretaciones hay que aclarar que el hombre desnudo representa sin duda alguna al faraón, como confirma el mismo Lotto cuando denomina la historia y la relativa cubierta precisamente submersión de Pharaon.⁶³ De esta manera delimita el episodio del paso del mar Rojo poniendo énfasis en el infortunio del soberano que, junto a su ejército,

⁶¹ Carta con fecha de 4 de septiembre de 1527 reproducida en Cortesi Bosco, 1987b:15-16.

⁶² Limitando el campo solamente a los estudios más analíticos sobre el coro y esta taracea, véase Van Den Berg-Noë, 1974:159 ss.; Galis-Wronski, 1977:151-153; Cortesi Bosco, 1987a:468-469. Acerca de la taracea y del coro, aunque se trate de trabajos de menor importancia científica dada la escasez de fuentes y, sobre todo, las interpretaciones excesivamente divergentes entre sí, véase también Zanchi, 1997; Zanchi, 2006; Zanchi, 2011.

⁶³ Véase las misivas fechadas 18 de junio 1526, 18 de octubre 1526 y 3 de febrero 1527, donde siempre se lee submersión de Pharaon o sumersión di Pharaone; cfr. Cortesi Bosco, 1987b: 265-269.

fue atropellado por las oleadas del mar. Aunque a primera vista no parece existir relación alguna con la historia de abajo, con una mirada más atenta podemos darnos cuenta de que aun a nivel visual el artista recupera de la composición veterotestamentaria donde se puede apreciar una división del campo visual entre el pueblo elegido llevado a salvo por Aarón y Moisés en el lado derecho, mientras que en el izquierdo vemos la figura del faraón que, con armadura, capa y diadema puestas, intenta erróneamente ponerse a salvo a lomo de su corcel entre las aguas encrespadas (Fig. 2.27).

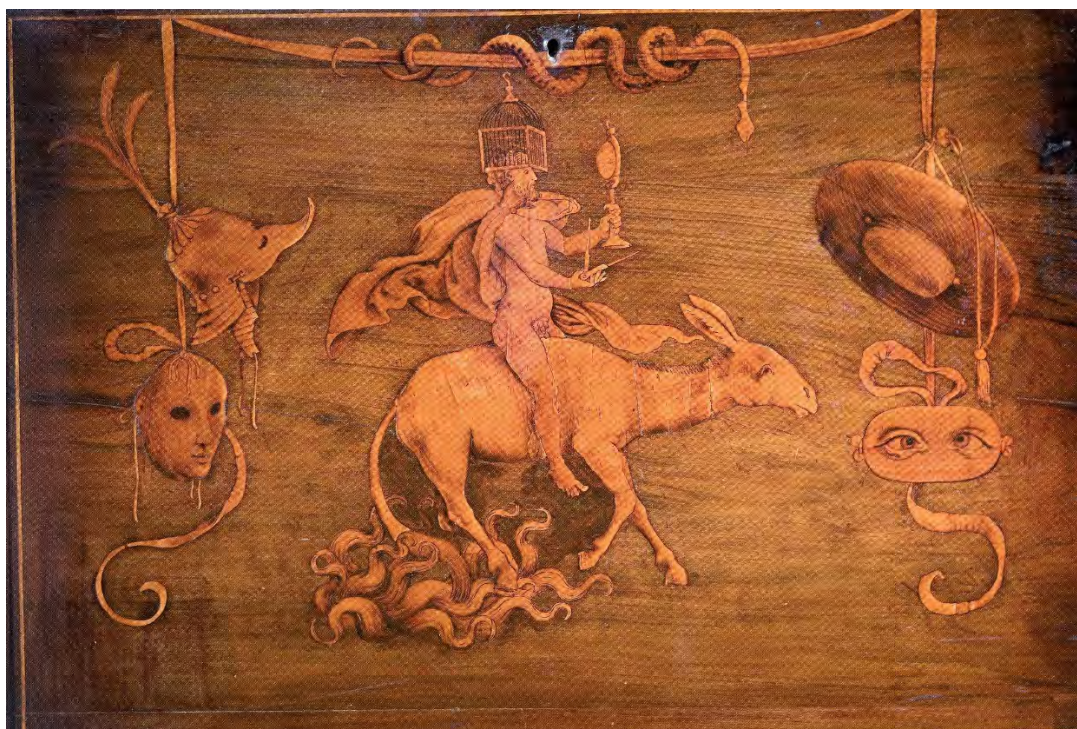


Fig. 2.26

Lorenzo Lotto (dibujo) y Giovan Francesco Capoferri (taracea), Estolidez de faraón, cubierta simbólica, 75,70x109,50 cm, 1527-1530, Santa María la Mayor, Bérnago.



Fig. 2.27

Lorenzo Lotto (dibujo) y Giovan Francesco Capoferri (taracea), Ahogamiento de faraón, historia bíblica, 68x99,80 cm, 1527-1530, Santa María la Mayor, Bérghamo.

Ahora bien, aunque fue recuperada la figura del faraón estamos frente a una especie de transformación de los atributos del soberano hacia un sentido negativo. Así, el caballo se convierte en asno, el cuerpo se muestra desnudado de la preciosa armadura y el único signo recuperado de realeza está representado por la capa sobre sus hombros, mientras la diadema se convierte en jaula. Pues, se trata de un intercambio de la figura del soberano con una alegoría que vuelca la clase social que habría tenido que manifestarse con sus acciones y, de este modo, se representa al rey de una manera ridícula y grotesca. La desnudez del faraón puede ser explicada si nos remitimos a los pasajes del Éxodo, de los cuales aprendemos en dos ocasiones que el pueblo hebreo, al conquistar su libertad, desnudará al Egipto y a su gente;⁶⁴ quizás exactamente con esta intención el faraón, representante del pueblo egipcio, aparece desnudo, como Dios había ordenado. Además, si volvemos a las Sagradas Escrituras aprendemos que la muerte del faraón y de su ejército

⁶⁴ Exodo VII: “et quando voi uscirete fori non ne partirete voti: ma la femina domandara ala sua vicina et ala sua albergatrice li vasi de argento et de auro et le vestimenta et metteretele sopra li vostri figlioli et le vostre figliore et spogliarete legypto”, en *Biblia vulgare, novamente impressa, corretta & historiata*, 1525: f. XVIIv. Véase también Exodo XII, en *ibid.*: f. XXv. He consultado esta edición de la biblia porque es coetánea a los dibujos de Lotto y porque es probable que el artista, quizás no muy docto en latín, utilizó una edición en vulgar, más conocida por la gente común a quien estaban destinadas sus creaciones.

fue causada por la obstinación del soberano. De hecho, en más de una ocasión leemos que Dios endureció el corazón del faraón,⁶⁵ o sea lo volvió terco en sus erróneas convicciones, hasta persuadirlo de que no dejara salir al pueblo hebreo de su país y siguiera ciegamente en su fe pagana. En esto nos ayuda el comentario del episodio realizado por Francesco Giorgio Veneto que describe al faraón como un jefe muy obstinado,⁶⁶ dilapidador y malversador.⁶⁷ La obstinación infundida por Dios en el faraón llevó este último hacia la ruina tanto personal como de su pueblo⁶⁸ y esta ciega testarudez es la misma que transporta al soberano en sus elecciones. Lotto interpreta este sentido a través del faraón conducido a lomos de asno, animal tan terco que tiene que ser espoleado en su andar por llamas. De hecho, el asno puede referir una gran variedad de sentidos en el ámbito bíblico, donde muchas veces aparece según la acepción positiva de humildad y modestia⁶⁹, en contraste con la realeza y la solemnidad que serían esperadas en el rey de las tierras de Egipto. Otra interpretación bíblica, en cambio, lo relaciona con la lujuria,⁷⁰ la estupidez⁷¹, y hasta con la pereza y estolidez, como se puede leer en la interpretación de un pasaje del Deuteronomio hecha por Euquerio.⁷² Además, es oportuno observar al respecto Das Narrenschiff, o Stultifera navis, de Sebastian Brant,⁷³ obra que gozó de gran difusión por toda Europa entre el final del siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI y cuyo tema principal es la estolidez humana. Al detener nuestra atención en la figura del asno, encontramos correspondencias interesantes con la imagen creada por Lotto cuando leemos: “El necio cabalga en el asno todo el año [...] El sabio es siempre mesurado; el

⁶⁵ Exodo VII: “ma io iduraro il suo cuore et multiplicaro li mei Segni”, en *ibid.*: f. XVIIIr; Exodo VII: “et come il signor haveva comando indurasse il cor de pharaone”, en *ibid.*: f. XVIIIv; Exodo IX: “et il cuore di pharaone fue aggravato”, en *ibid.*: f. XVIIIr; Exodo X: “El Signor induro il cor de Pharaone et non si volse lassar andaré”, en *ibid.*: f. XVIIIv; véase también Exodo XIII, en *ibid.*: f. XXv; Exodo XIII, en *ibid.*: f. XXIr.

⁶⁶ Francesco Giorgio Veneto, *De harm. Mund.*, I,7,16: *duce suo pertinacissimo*.

⁶⁷ *Íd.*: *Pharaone, id est dissipatore et concussore cum suis Aegyptiis*.

⁶⁸ Pr 28,14: *Dichoso el que se mantiene alerta, el terco caerá en la desgracia*.

⁶⁹ Ex 4,20; Jc 5,9-10; Nm 22-24; Za 9,9; Mt 21,1-7; Jn 12,14-15.

⁷⁰ Ez., 23, 20; Euquerio, *form.*, I, 5; PL L, 752C, comenta así el pasaje bíblico: *rursus asino designatur immoderata petulantium luxuria, ut propheta*.

⁷¹ Sal., 32, 9.

⁷² *Form.*, I, 5; PL L, 752A-C. Sentido parecido se encuentra en el *Bestiario de Thaün* (ed. E. Mall), cfr. Morini, 1996: 116-117. Véase también Dante, *Conv.*, II, 7, 4, donde se recuperan las palabras de Boecio sobre el asno (cfr. *Cons. Phil.*, IV, pr. 3; PL LXIII, 800A), y *Conv.*, IV, 15, 6. Valeriano cita muchos ejemplos que testimonian la torpeza y la locura del animal, y refiere también que el asno, según Plutarco (*Bruta anim.*, 992D), es completamente desprovisto de razón, de la misma manera que muchos hombres; cfr. Valeriano, 1556: XII, f. 87v.

⁷³ Brant, 1494. Fue desde el 1497 gracias a la paráfrasis latina realizada por Jacob Locher bajo el título de *Stultifera navis*, impresa en Basilea, que la obra gozó de un alcance a nivel europeo.

impulsivo, con justicia cabalga en el asno”.⁷⁴ En la obra alemana, además de otras noticias sobre este animal como sinónimo de ignorancia aparecen también muchas ilustraciones protagonizadas por el cuadrúpedo (Fig. 2.28). Esto lleva a suponer que la obra franco-alemana pudo ser una fuente textual y visual utilizada por Lotto dada la temática afín y que Venecia, Treviso y Bérgamo, es decir las ciudades que vieron la presencia del artista en aquellas décadas, fueron áreas de intensos intercambios con el Norte de Europa.



Fig. 2.28

Grabado extraído de *Das narreschiff*, Basilea, 1494.

Por lo que al asno respecta, siempre tenemos que prestar atención a las palabras de Ambrosio, que con su obra exegética parece ser el constante hilo conductor para captar las intenciones de Lotto en la creación de sus cubiertas simbólicas. El obispo milanés parece referirse perfectamente a esta composición, cuando explica: *Piger asinus, et expositus ad prædam, sensuque tardior quid aliud docet, nisi nos vivaciores esse debere, nec desidia corporis animique pigrescere, confugere ad fidem, quæ onera gravia allevare consueverit?*⁷⁵ Se trata de un propósito que vuelve a relacionarse también con el atributo de la jaula para pájaros, que en breve voy a analizar. Sin embargo, tengo que subrayar un hecho fundamental para la comprensión de esas ideaciones simbólicas, o sea que Lotto emplea una especie de doble registro lingüístico para otorgar sentido a sus composiciones y, sobre todo, para que los fieles puedan entenderlas. El cuadrúpedo se eleva a terca

⁷⁴ Brandt, 1494:35, en Brandt, 2011:174-175.

⁷⁵ Ambrosio, *Hex.*, 6, VI, 3, 11; PL XIV, 261B.

cabalgadura que bien se relaciona con el estólido, pero esta peculiaridad no fue divulgada solamente a nivel literario, sino también a nivel popular se asociaba fácilmente al animal. Ser conducido a lomos de asno era castigo público y por eso todos podían acercar esta figura a conceptos similares. Se trata de pena difundida por todo el territorio italiano y por la cual el condenado por ignominia era obligado a cabalgar un asno por las calles de la ciudad para convertirse en el hazmerreír de toda la población.⁷⁶ Así, al observar la cubierta simbólica, podemos darnos cuenta de que la figura del faraón aparece representada exactamente durante una especie de castigo y, según esta óptica, Lotto pudo tomar la inspiración tanto de noticias literarias como de manifestaciones populares. En mi opinión, su ideación nos pone frente a una especie de triunfo al revés, capaz de unir la tradición de los eventos creados para victorias militares, matrimonios, encuentros diplomáticos de los notables del tiempo, con los castigos infamantes antes mencionados que, además de la realidad, aparecían también representados sobre las llamadas estampas populares, de las cuales hablaré con respecto al próximo atributo. Lotto habría así podido volcar el sentido de los desfiles que ocurrían durante las dichas fiestas al enseñar a un pueblo avezado a esos acontecimientos la visión de la derrota del faraón en lugar de su triunfo.

Por lo que concierne al atributo de la jaula puesta a la altura de las sienas del soberano, esa reemplaza la diadema que ciñe la cabeza del faraón en la historia inferior. El símbolo de poder y nobleza se transforma todavía en atributo ridículo. Se trata, entonces, de una representación satírica similar a las que el pueblo estaba acostumbrado observar durante el carnaval o también sobre las estampas populares,⁷⁷ cuya gran difusión lleva a pensar que podían servir de inspiración también para los artistas. A pesar de que no fui capaz encontrar una iconografía asimilable ni contemporánea a esta ideación, conseguí hallar afinidades interesantes al dirigir la atención a las dichas estampas populares. La titulada *O quanti sciocchi ne la gabbia vanno* [¡Cuántos estúpidos que se van a la jaula!] presenta varios personajes que suben una escalera hacia una jaula, que en la misma estampa es

⁷⁶ Cfr. Mellikof, 1973; Tristan, 1980; Zemon Davis, 1980; Santyves, 1935. Noticias históricas nos llegan por Plutarco (*Quæst. Græc.*, 2), pero, sobre todo en Flavio Josefo (*AJ*, XVIII, 356) al referir que los Partos consideran este castigo infligido a su jefe, Mitrídates, como la desgracia más infamante.

⁷⁷ Generalmente publicadas en pequeños opúsculos o en folletos sueltos distribuidos a toda la población, sus representaciones, aunque cómicas y desmitificadoras, nacían a menudo de reelaboraciones literarias y dirigían críticas hirientes hacia algunas categorías laborales y a las clases más a la vista. Sin embargo, a causa de estos ataques, las estampas quedaban habitualmente anónimas. Sobre las estampas populares remito a Sorrento, 1942; Omodeo, 1965; Wilhelm, 1996; Harms, 1999.

denominada una *gabbia di matti* [una jaula de grillos].⁷⁸ Así que este atributo puede remitir a la locura, de acuerdo con otra clase de estampa muy difundida, la del mundo al revés. En esta tipología se propone un cambio de papeles entre las clases sociales tradicionalmente constituidas, con una inversión de los valores y de los roles generalmente aceptados por la comunidad. La finalidad de éstos era la desacralización de la sociedad de entonces, desprovista de todas lógicas y presa de locura.⁷⁹ Asimismo, para la jaula es plausible una lectura a nivel más culto, posiblemente en correspondencia con la exégesis ambrosiana.⁸⁰ Ésta a su vez remite a la tradición platónica según la cual el alma está provista de alas que le ayudarían a levantar el vuelo y volver al cielo después de liberarse de la cárcel del cuerpo.⁸¹ El faraón pereció con sus pecados y en consecuencia su alma no fue capaz de desplegar las alas quedándose así encerrada, o enjaulada, en el cuerpo.⁸² Parece que Lotto conoció esta doctrina vista esta creación de otra obra, una pintura que representaba la cubierta, hoy titulada *Alegoría del vicio y de la virtud* (1505) para el retrato del obispo Bernardo de' Rossi y donde podemos ver un amorcillo que, gracias a la ayuda de alas que aparecidas en todo su cuerpo, consigue ascender hasta el cielo por la ladera más difícil de la montaña, algo que alude al camino virtuoso.⁸³

⁷⁸ Conservada en la Colección Venturi del gabinete de las Estampas «A. Davoti» de la biblioteca Panizzi de Reggio Emilia, se trata de una obra anónima del siglo XVI. Dos estampas más fueron indicadas por Cortesi Bosco, o sea, la «Moralità» de Luca Bertelli y la «Gabbia dei matti» de Giuseppe Maria Mitelli; cfr. Cortesi Bosco, 1987a: 469.

⁷⁹ Por ejemplo, es el asno que monta el campesino, o dentro de una jaula hay un hombre mientras el ave lo observa desde el exterior. Sobre el mundo al revés véase Cocchiara, 1956; Cocchiara, 1963; Tristan, 1980; Damianaki, 2007.

⁸⁰ Véase Bon. mort., IX, 38; PL XIV, 585A, donde se paragona la muerte a *in cavea claudatur*, es decir, enjaular a las bestias representadas por nuestras pasiones, de modo que el alma liberada del cuerpo consiga emprender el vuelo. Otras referencias aparecen en Ambrosio Virginit., XVII, 107; PL XVI, 293C; XVIII, 111; PL XVI, 294D-295A; in Luc. 10, IV, 65; PL XV, 1632A; Cain et Ab., II, 9, 36; CSEL XXXII, 1, 407, 12; Isaac, IV; CSEL XXXII, 1, 662, 22; Abr., II, 8, 53; CSEL XXXII, 1, 606, 15; in Ps. 118, XV, 34; CSEL LXII, 349, 2.

⁸¹ Platón, Phd., 62b; 82e; Phdr., 246b y ss.; Ti., 81d; Resp., V, 469d. Sobre la continuidad y la propagación de esta doctrina en el pensamiento occidental véase Courcelle, 2001.

⁸² Se trata de una idea que puede relacionarse también con la figura del asno según lo escrito por Valeriano, que otorga fundamento al pasaje bíblico que quiere significar por el animal la lujuria de las personas lascivas, con referencia a Sócrates que, en el Fedón, prescribió a los hombres concupiscentes y que conducen la vida con vituperio que después de la muerte serán transportados en asnos (*in asinos post obitum dejici*); cfr. Valeriano, 1556:lib. XII, f. 88r; Platón, Phd., 81e-82a; al respecto véase también Corpus Hermeticum, X, 24; 10, 8; Francesco Giorgio Veneto, De Harm. Mundi, I, 6, 13; III, 1, 7, que retoma de Sal 49(48),13.

⁸³ Pr., 15, 24.

El espejo y el compás llevados por el faraón son atributos comunes de una de las cuatro virtudes cardinales,⁸⁴ la prudencia,⁸⁵ que incita al individuo a elegir entre el bien y el mal.⁸⁶ Se trata de la más importante entre las virtudes porque representa el principio racional de todo lo que afecta la vida de un ser humano y constituye el fin último de su existencia.⁸⁷ Conforme a la moral del tiempo la prudencia es una cualidad vinculada al imperio del soberano, de acuerdo con, por ejemplo, el tratado *Liber de regimine rectoris*,⁸⁸ donde se aprende que la prudencia a lo retor é necessaria⁸⁹ [al regente es necesaria]. Otro escrito que proporciona informaciones sobre el tema es el *Tractato nobilissimo della Prudentia et Iustitia*,⁹⁰ cuya primera parte está dedicada precisamente a esta imprescindible virtud del gobernante.⁹¹ Otro componente simbólico insertado por Lotto en su obra es relacionado a la virtud prudencial: la serpiente muerta que, junto a su cabeza desprendida casi del todo del cuerpo, pende por encima del faraón. De la misma forma que los dos símbolos antes mencionados, también este animal puede ser atributo de la dicha virtud, pero, de acuerdo con el versículo neotestamentario donde se prescribe ser prudentes como las serpientes,⁹² no es mero atributo sino incluso símbolo (o jeroglífico) del mismo concepto de prudencia. En el caso de la taracea en cuestión la representación del animal muerto precisa la incapacidad del faraón para tomar elecciones prudentes, virtud que en su imperio literalmente falleció. Sin embargo, aunque no he encontrado iconografías semejantes, la peculiaridad de la representación con la cabeza parcialmente

⁸⁴ Ambrosio, in Luc. 10, V, 65-68; PL XV, 1654A-C, es el primero a denominar las cuatro virtudes como cardinales, recuperando una división procedente de Sócrates referida por Jenofonte, Mem., III, 9; cfr. Platón, Resp., IV, 440 ss.

⁸⁵ Sobre el espejo y el compás como atributos de la representación de la prudencia y sus significados del conocimiento de sí mismo y de justa medida respectivamente, y además sobre el desarrollo de estos atributos con el pasar de los siglos, véase Schiavon, 2013: 120-126. Además, acerca de la evolución de los atributos de la prudencia remito a Pfeiffenberger, 1986; O'Reilly, 1988; Katzenellenbogen, 1989: 55.

⁸⁶ Así en Cicerón, Fin., V, 67; Inv. rhet, II, 160; Off., I, 5; I, 153; Isidoro, Etym., II, 24, 5-6.

⁸⁷ En este sentido véase Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, Ia, Iae, q 61, art. 2; Ia, Iae, q 57, art. 4. Conforme a Marsilio Ficino, *Theol. Plat.*, XIV, 6, la sociedad humana está regulada según el gobierno de una persona, la más anciana y prudente, que busca la perfecta armonía de su propia alma, mientras que los imprudentes nunca lo consiguen. También Erasmo de Rotterdam creía que no existía virtud sin la prudencia; cfr. *Erasmi Roterodami*, 1513: f. 140v, adagio CCLXXVI: *Iustitia in se virtutem complectitur omnem*.

⁸⁸ Obra de 1314 escrita en vulgar por el veneciano Paolino Minorita.

⁸⁹ Cfr. Paolino Minorita, 1868: 5-7: prudencia si é una vertude enluminativa dello intelecto humano a discernere entro quelle cose le qual sé o da seguire o da laxare [la prudencia es una virtud que alumbra el intelecto humano en la elección entre las cosas que conseguir o dejar]. Trad. propia.

⁹⁰ Obra de Francesco de' Allegri, publicada en Venecia en 1508.

⁹¹ Prudentia sia discretione perfecta in cognoscere il bene dal male, el bono dal pravo, el giusto dallo ingiusto et falso [...] e questa prudentia [...] sopravanza a tute le altre virtude [Que la prudencia sea perfecto discernimiento en distinguir el bien del mal, el bueno del pravo, el justo del injusto y falso [...] y esta prudencia [...] supera a todas las demás virtudes], en Alegri, 1508: f. 5v. Trad. propia.

⁹² Mt., 10, 16; véase también *Physiol.*, 11; Valeriano, 1556: lib. XVI, f. 118v.

separada del cuerpo se logra despejar gracias al Fisiólogo,⁹³ que nos explica que la serpiente, cuando atacada por el hombre que la quiere matar, expone la totalidad de su cuerpo dando cobijo de esta forma a la sola cabeza. Así que cuando llegue el tiempo de la prueba también el hombre tendrá que exponer a la muerte su cuerpo entero guardando solamente la cabeza, es decir, “sin abandonar a Cristo”.⁹⁴ Eso se comprueba en las Sagradas Escrituras cuando relatan que “la cabeza de todo hombre es Cristo”. Además, todo este sentido del jeroglífico se refuta en el testimonio por el cual el fallecimiento de una serpiente era asociado con un personaje notable como presagio del final de su poderío.⁹⁵ Exactamente este sentido parece ser el más adecuado para la representación de la cubierta y, por eso, la serpiente simbolizaría no sólo la falta de prudencia del faraón, sino también el final de su dominio debido al no reconocer al pueblo elegido.⁹⁶

Para concluir el análisis de esta composición hay que examinar las últimas dos secciones creadas por Lotto, o sea las zonas laterales donde, a espaldas y delante del faraón, casi a la manera de un cortejo triunfal, están símbolos del poder militar y religioso que asisten al soberano en su gobierno. Concurren a completar el mensaje originado de la palabra bíblica según la cual el faraón se sirvió primero de sus sacerdotes paganos, o sea los sabios y los magos de Egipto para que imitaran los milagros cumplidos por Aarón,⁹⁷ y luego del ejército para salir en persecución del pueblo elegido.⁹⁸

Condensando todo lo dicho, Lotto nos quiere presentar el castigo del faraón causado por aquella estolidez que decidió perseguir en lugar de la prudencia. La estolidez en calidad de vicio contrario a la virtud de la prudencia es temática que aparece en el ámbito artístico ya en las catedrales góticas del Norte de Europa⁹⁹ y cuyo motivo fue recuperado en Italia por Giotto en la Capilla de los Scrovegni, aunque con iconografía diferente. De hecho, el

⁹³ *Physiol.*, 11.

⁹⁴ *Ibid.*; cfr. 1 Co. 11.3; 11.7; Francesco Giorgio Veneto, *De Harm. Mund.*, II, 3.

⁹⁵ Valeriano, 1556: lib. XV, f. 112v-113r.

⁹⁶ Entre los sentidos de la serpiente realizada por Lotto, además de la falta de prudencia y el fin de su dominio, hay también la muerte del faraón. De hecho, en Horapolo el rey se representa jeroglíficamente por una serpiente. Según esta noticia, Lotto pudo crear un nuevo jeroglífico para significar la muerte del rey. El artista podía referirse a las noticias según las cuales la imagen de la serpiente servía de protección a la corona del faraón en la Antigüedad; cfr. Horapolo, *Hieroglyphica*, I, 59; I, 60; I, 63.

⁹⁷ *Ex.*, 7, 10 ss.

⁹⁸ *Ex.*, 14, 6-9.

⁹⁹ Este emparejamiento se encuentra en los relieves de las catedrales de París, Amiens, Chartres, Laón, donde los bajorrelieves de la estolidez están puestos directamente debajo de los de la prudencia, o los dos están puesto en directa correlación. En estos casos el vicio recupera la iconografía de la miniatura puesta a decorar la inicial historiadada del salmo XIV, cuyo incipit reza: *Dixit insipiens*; cfr. Gifford, 1974; Pfeiffenberger, 1986: cap. IV-V.

interior de este conjunto paduano presenta en paredes opuestas las personificaciones de las virtudes y de los vicios. Vemos entonces la prudentia enfrentada a la stultitia.¹⁰⁰ La dualidad prudencia/estolidez es extensamente planteada en ámbito bíblico,¹⁰¹ de donde logramos extraer la explicación de esta personal invención jeroglífica lottesca, es decir, la imprudencia y el castigo del estólido.¹⁰²

A la derecha de la taracea del ahogamiento del faraón se aprecia la traducción jeroglífica del episodio del arca de Noé, entregada por Lotto el 18 de febrero de 1527¹⁰³ y que conseguimos asociar fácilmente a la historia veterotestamentaria ya que presenta el momento en que la paloma, tras haber salido del arca, regresa con la ramita de olivo en el pico, de modo que Noé y los demás habitantes del arca entendieran que las aguas del diluvio se estaban retirando. Encontramos además la imagen de las frondas de tres olivos que salen del mar aún agitado (Fig. 2.29). Encontramos una clara proximidad entre esta figuración simbólica y el relato bíblico ilustrado debajo, donde al igual que el episodio anterior podemos distinguir una repartición entre el momento en que, a la derecha, Noé recibe las indicaciones de Dios y empieza a subir a bordo las parejas de animales y, a la izquierda, el inicio del diluvio con las oleadas engrosadas por la lluvia batiente que atropellan a todos. El arca logra flotar a pesar del asalto de los hombres desesperados que buscan un agarradero salvífico (Fig. 2.30). Volviendo a la cubierta simbólica, encontramos el episodio del arca representado solamente en la mitad inferior de la tableta que se remata por la figura de un amplio estante que tiene tres objetos no fácilmente identificables y que han atraído la atención de los estudiosos. Por encima de estos objetos destaca el mote restauratio humana.

¹⁰⁰ Giotto representa la estolidez con una iconografía única dentro de su género y que probablemente toma inspiración de modelos visuales del Norte de Europa, no solamente de las catedrales sino también de tradiciones populares como, por ejemplo, la Fiesta de los locos, de las cuales el artista parece proponernos una especie de rey; cfr. Pisani, 2004; Pfeiffenberger, 1986: cap. IV-V.

¹⁰¹ Los comportamientos del sabio y del estólido son comparados en Si 21,11 s.; Pr. 10,23; 13,16; 14,8-9; 14,24.

¹⁰² Pr 3,35: “Los sabios heredan honores, los necios acumulan deshonra”; 9,12: “si eres sensato, lo serás en tu provecho; si te burlas, solo tú lo pagarás».

¹⁰³ Carta de 18 de febrero de 1527 reproducida en Cortesi Bosco, 1987b: 11-12.



Fig. 2.29

Lorenzo Lotto (dibujo) y Giovan Francesco Capoferri (taracea), *Restauratio humana*, cubierta simbólica, 76,50x109,50 cm, 1527, Santa María la Mayor, Bérghamo.



Fig. 2.30

Lorenzo Lotto (dibujo) y Giovan Francesco Capoferri (taracea), Arca de Noé, historia bíblica, 68x101 cm, 1527, Santa María la Mayor, Bérghamo.

Mote y parte figurativa parece que se interpolen entre sí siguiendo las habituales reglas para la composición de las empresas y de los emblemas que ya hemos visto. En este caso para comprender lo mejor posible el significado implícito al relato bíblico hay que prestar atención a los numerosos comentarios de este pasaje del Génesis, en especial al comentario de Ambrosio.¹⁰⁴ Según un primer análisis que deriva de la lectura directa del pasaje bíblico aprendemos que Dios notó el mundo que había creado totalmente corrupto y por eso decidió destruir a toda la humanidad¹⁰⁵. En este sentido se prefigura lo que está escrito en el Evangelio, o sea la salvación del ser humano por medio de la pasión del cuerpo divino y la purificación de la humanidad a través del sacramento del bautismo.¹⁰⁶ A pesar de sus decisiones Dios entabló amistad con el virtuoso Noé y de esa manera, como escribe Ambrosio, durante el diluvio los restos del género humano fueron salvados por medio del arca de Noé en su calidad de semillero para la restauración y la renovación futura¹⁰⁷. De acuerdo con estas palabras conseguimos comprender el mote utilizado por Lotto en esta tabla. Por lo que respecta a los objetos colocados en el estante nos parece claro que se pueden interpretar como herramientas empleadas sobre todo por orfebres y alquimistas. La primera explicación de esos elementos se refiere a la renovación de los metales sometidos a la obra alquímica, es decir a su purificación y siguiente sublimación. Sin embargo, aunque hasta ahora los estudiosos se han encaminado solamente hacia esta exégesis, soy del parecer que una más adecuada interpretación se pueda encontrar, como de costumbre, entre las líneas de las Sagradas Escrituras, que nos proporcionan la clave para entender también las dos copelas que alternan los tres elementos de la repisa. Estos pequeños envases aparecen repletos y son interpretados con el sentido de “medida colmada» por parte del Señor”.¹⁰⁸ El último objeto del estante es el que más fácilmente se reconoce. En efecto se trata de una balanza con las medidas de peso puestas dentro de

¹⁰⁴ Prueba de la importancia revestida por Ambrosio en el territorio bergamasco y de su conocimiento por parte de Lotto, hay que señalar la decoración a fresco realizada por el artista en el oratorio Suardi en Trescore, en 1524, donde los santos que impiden a los heréticos de cortar los sarmientos del Cristo-vid son Jerónimo y precisamente Ambrosio. Sobre la obra véase la segunda parte de este trabajo, capítulo 6.

¹⁰⁵ Genesi VI: E vedendo Dio che molta malitia de l’huomini fusse in terra, e tutto el pensier del cor fusse intento al mal ogni tempo, fu pentito de haver fatto l’ homo in terra [...] e toccato dal dolore del intrinseco core disse: “Distrugèrò l’ homo dala facia de la terra [...]”. Et Noè trovò gratia dinanci al Signor, en *Biblia vulgare, novamente impressa, corretta & historiata*, 1525: f. IIv.

¹⁰⁶ Ambrosio, Noe, V,11; PL XIV, 387A: in Evangelio Dominus redempturus hominum genus passione sui corporis et emundaturus sanguine suo, sacramentoque baptismatis.

¹⁰⁷ Ibid.: quia in diluvio per arcam Noe servatae sunt reliquiae generis humani ad seminarium reparationis et renovationis futurae; trad. esp. en Ambrosio de Milán, 2013: 271.

¹⁰⁸ 1 Ts 2,16: “impiden que hablemos a los gentiles para que se salven, colmando en todo tiempo la medida de sus pecados”.

una bolsita y apoyadas encima del platillo. Ambrosio nos enteramos que el significado del nombre de Noé en lengua latina es *iustus vel requies*, es decir “justo” o “descanso”.¹⁰⁹ De forma análoga la balanza resulta ser el atributo más común de la justicia conforme a las palabras de la Biblia: “¿Acaso caminé con el embuste? ¿han corrido mis pies tras la mentira? Que me pese en balanza sin trampa y así comprobaré mi honradez”.¹¹⁰ Además de la balanza en calidad de medida de justicia, también las pesas resultan explicitadas en las Escrituras: “El Señor detesta la balanza engañosa, los pesos exactos lo complacen”,¹¹¹ y sobre todo, “Balanza exacta es del Señor, obra suya las pesas de la bolsa”.¹¹² Para el primer objeto a la izquierda, comparto con Cortesi Bosco la identificación de éste con la piedra de toque,¹¹³ denominada en latín *coticūla*.¹¹⁴ Lotto la dibuja en su bolsita contenedora aflojada y con las muestras, cuyo contenido de oro es conocido, apoyadas en el pico. Para la confirmación de esta correspondencia concurren, además de la factura, aun los matices del objeto. Las muestras aludidas anteriormente son claras y fácilmente asociables al color del oro, mientras la piedra de toque es oscura, negra, con rayas más claras marcadas por el toque de los objetos dorados que se intentan probar en su pureza. Esta *coticūla* en lengua italiana es llamada *paragone*, o *pietra di paragone*, textualmente “comparación” o “piedra de comparación” en castellano, y esa referencia lexical es esencial para comprender el mensaje que se perpetúa a través de este objeto.¹¹⁵ Del mismo modo en que se comprueba la autenticidad del oro por medio de esa piedra, por extensión su representación se puede entender como término de comparación, medida de juicio, criterio de evaluación, es decir, una prueba moral a la cual todo el género humano tuvo que someterse con el diluvio. Dios sometió Noé a una prueba. Al resultar justo fue el

¹⁰⁹ Ambrosio, *Noe*, I, 2; PL XIV, 382A; trad. esp. en Ambrosio de Milán, 2013: 262.

¹¹⁰ Jb 31,5-6. Véase también Si 21,25 y, sobre todo, Lv 19,35-36: «No cometáis injusticias ni en los juicios, ni en medidas de longitud, de peso o de capacidad. Tened balanzas exactas, pesas exactas, medida exacta y fanegas exactas y cántaros exactos. Yo soy el Señor, vuestro Dios, que os sacó de Egipto».

¹¹¹ Pr., 11, 11.

¹¹² Pr., 16, 11.

¹¹³ La estudiosa llegó a esta identificación en 1987, con anterioridad la había interpretado con un lingote de oro; cfr. Cortesi Bosco, 1997:130; Cortesi Bosco, 1987a:396.

¹¹⁴ Cfr. Plinio, HN, XXXIII, 126; Forcellini, E., *Lexicon Totius Latinitatis*, I, 882, s.v. «*coticūla*».

¹¹⁵ Bajo la entrada «*paragone*» el *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Venecia, Giovanni Alberti, 1612, explica ser *pietra su la quale, fregando l'oro, e l'ariento, se ne fa paragone* [piedra sobre la cual, frotando el oro y la plata, se hace comparación]. Análogamente Vasari, en su discurso sobre la arquitectura en introducción a sus *Vidas*, nos enteramos que “se extrae también en Egipto y en algunos lugares de Grecia una piedra negra llamada piedra de toque [*'paragone'* en la versión original italiana], que se llama así porque, queriendo los orfebres comprobar la calidad del oro, se frota contra ella y se reconoce en su color, comparándose, la calidad del oro, y por esto se le llama piedra de toque [*paragone*]”, en Vasari, 2004:46.

elegido para volver a conferir vigor a la descendencia humana. Según este sentido parece ser atinente al adagio erasmiano *aurum lapide, auro mens hominum exploratur* [el oro se comprueba con la piedra, el alma humana con el oro], donde se refiere sobre un pasaje de Diógenes Laercio¹¹⁶ al respecto de un mote de Quilón, que habría sentenciado que “por la piedra de toque se examina el oro, dando prueba de sus quilates, y por el oro se prueba al ánimo del hombre bueno o el del malo”.¹¹⁷ Esta identificación, aunque correcta, hoy en día parece resultar ardua por el público de entonces, pero el tema de la piedra de toque y de los ensayadores de hombres era conocido también a nivel popular, así que gracias a la colección de triunfos y *canti carnascialeschi*¹¹⁸ realizada por Anton Francesco Grazzini, aprendemos que en territorio florentino se entonaba el *Canto di saggiatori d'uomini*¹¹⁹ [Canto de ensayadores de hombres]. Al final tenemos que enfocar la atención hacia el objeto puesto al centro del estante, que es un crisol posado sobre un fuego y que contiene siete varas de oro. Hasta la fecha las mayores dudas permanecen sobre el material de las varas que Cortesi Bosco interpreta de metales variados.¹²⁰ Por mi parte me inclino a reconocerlas como de oro, de acuerdo con un pasaje de Sabiduría: “Sufrieron [los justos] pequeños castigos, recibirán grandes bienes, porque Dios los puso a prueba y los halló dignos de él. Los probó como oro en el crisol y los aceptó como sacrificio de holocausto”.¹²¹ Esta identificación es además confirmada por la empresa de Francesco II Gonzaga, donde, junto a esa imagen, está también el mote *Probasti me, Domine, et .cognovisti* que ayuda a la interpretación (Fig. 2.31).¹²²

¹¹⁶ I, 3, 71; Cfr. Erasmo da Rotterdam, 2013:40-43, 421.

¹¹⁷ Diógenes Laercio, 1887:58.

¹¹⁸ Una poesía con música que se cantaba en Florencia durante el carnaval.

¹¹⁹ Aquí algunas partes del canto, en Grazzini, 1750: 421-422: *Noi fummo già maestri partitori/Dell'oro, e dell'argento;/Ma adesso andiam facendo sperimento/Degli uomin, come d'uomin saggiatori./[...]Come col paragone/L'oro falso dal ver si parte, e scopre./[...]Perché ciò che riluce non è oro,/Né la festa sempr'è dov'è l'alloro;/Ma la prudenza nostra/Sempre pel bianco, ben conosce il nero;/E questa ne dimostra/Qual sia il metallo alchimiato, o'l vero./Quanti si mostran'oggi dotti, o saggi,/Quanti ricchi, e gentili,/Che stolti saran poi, poveri, e vili,/Se noi col paragon ne facciamo saggi?*

¹²⁰ Cortesi Bosco, 1987^a:396.

¹²¹ *Sb.*, 3, 5-6.

¹²² Después Francesco II, esta empresa fue recuperada por Vincenzo Gonzaga y la usó tanto a título personal como para el Orden de los Redentores; cfr. Burattelli, 1999:6.



Fig. 2.31

Empresa de Federico II Gonzaga, fresco, Sala de las Empresas, pared oeste, Palazzo Te, Mantua.

Las varas se reconocen en su materia dorada gracias a la descripción de la empresa que nos deja Paolo Giovio,¹²³ mientras las palabras del mote citan un pasaje del Salmo 139, versículos 1-2. Pues, es plausible que Lotto conociera esta empresa y su sentido, del mismo modo que el adagio erasmiano titulado *Aurum igni probatum*. El humanista holandés con este proverbio crea un paralelo entre el oro, probado por el fuego, y la fe, puesta a prueba por las adversidades. Así como el fuego no deteriora el oro sino que lo hace más brillante, de la misma forma el hombre más recto logra superar las más complicadas dificultades sin perder su virtud.¹²⁴ Lorenzo Lotto en todas sus creaciones simbólicas para el coro capta la atención de los espectadores subrayando un momento preciso del episodio bíblico, como ocurre también en el arca de Noé. En este caso el artista se enfoca en la renovación del género humano puesto en obra por medio del diluvio. Al referirnos otra vez al comentario ambrosiano conseguimos entender la elección del artista, que nos muestra estos jeroglíficos con el arca a la merced de las olas y con la pequeña puerta abierta para acoger a la paloma de regreso con la ramita de olivo. Con relación al relato bíblico nos damos cuenta de que se trata ya el tercer intento efectuado por Noé desde el final del diluvio. La primera vez el patriarca liberó un cuervo para controlar si las aguas se habían retirado pero el ave se quedó al exterior, a pesar de que el mundo estuviera todavía sumergido y el animal no tenía donde apoyarse.¹²⁵ Fue entonces el turno de una paloma que, al contrario de su oscuro predecesor, volvió al arca porque el agua

¹²³ Giovio, 1556:49-50: Francesco di Gonzaga S. di Mantova [...] usò per impresa come cosa che molto quadrava a suo proposito, un cruciolo al fuoco pieno di verghe d'oro [...]. Véase también Giovio, 2012:209-210.

¹²⁴ Erasmi Roterodami, 1513:241r, adagio XLIII: *Aurum igni probatum, dicitur is, cuius fides rebus adversis explorata, spectataque est. Utitur hac similitudine [...] Est autem illud auro non citra miraculum peculiare, est igni non solum non fiat detergi, sed magis ac magis enitescat. Itidem is, qui vere bonus est, obiectis malorum procellis illustrat animi virtutem, non amittit.*

¹²⁵ En la exégesis del obispo milanés esta ave alude a los pecados y descaros que, de la misma manera que el cuervo, se alejan de la mente del justo, que de esta forma purifica sus culpas; cfr. Ambrosio, Noe, XVII, 62; PL XIV, 411A.

recubría todavía las tierras.¹²⁶ En fin, llega el momento narrado. Tras siete días Noé volvió a enviar de exploración la paloma y ésta regresó con la ramita de olivo. Según la exégesis ambrosiana este sarmiento remite a la sencillez que infunde la enseñanza de la recta virtud. De ese modo se incita a su constante aplicación para vivir conforme a la norma y se provoca en el pecador el deseo de penitencia y de modificar su conducta hasta entonces retorcida.¹²⁷

Otra particularidad de la imagen reside en las tres frondas de olivo que exhiben sus cimas sacudidas por las olas sobre la superficie del agua. Esos árboles aluden a los tres hijos de Noé, Sem, Cam y Jafet, que irán a repoblar la tierra al final del diluvio.¹²⁸ En este sentido es posible relacionar a los olivos el significado de paz y de su restablecimiento en la relación entre el hombre, ya purificado, y Dios. Similarmente, pueden indicar también la clemencia de Dios hacia el hombre, o aún la victoria del género humano, todas acepciones que encuentran amplia literatura.¹²⁹ Para concluir con esta taracea es preciso apuntar que los tres objetos en el estante de la cubierta tienen un doble nivel de descodificación en relación con los símbolos del arca. Por lo que respecta al primer grado, más inmediato, las herramientas remiten a la práctica alquímica, que es la temática más conocida a nivel popular y donde los metales se purifican hasta alcanzar nueva forma, una nueva regeneración. A nivel más alto, nos presentan el momento preciso del acontecer de la restauratio humana del mote. Los objetos son una metáfora tanto de las recién analizadas elecciones efectuadas por Noé como de las acciones de Dios hacia el género humano. La piedra de toque alude entonces a la obra de ensayo que Dios hizo sobre las almas de los hombres. El oro al interior del crisol sobre el fuego se refiere a la obra de purificación de la corrupción humana y a la ya refinada alma de los justos (Noé) probada por Dios. Al final, la balanza con sus pesas es el símbolo de la justicia de Noé sopesada por Dios,¹³⁰

¹²⁶ Este intento representa la virtud que disipa la culpa, pero sin encontrar donde apoyarse, o sea, sin encontrar lugar apropiado para su vida, regresa al barco, que representa la mente del justo; cfr. *Ibid.*, XVIII, 64; PL XIV, 411D.

¹²⁷ *Ibid.*, XIX, 67; PL XIV, 413B.

¹²⁸ Gn., 9, 18.

¹²⁹ Sobre el olivo como símbolo de paz y victoria véase Valeriano, 1556: lib. LIII, ff. 387r-v, del cual aprendemos que este sentido se debe a Heracles, quien ordenó a Etolio, árbitro en las olimpiadas, de coronar el ganador con hojas de acebuche que el mismo Heracles llevó desde la tierra de los hiperbóreos; cfr. Píndaro, *Ol.*, III, 11 s.; Diodoro Sículo, IV, 14; Pausanias, V, 115, 3. Para otras noticias sobre el olivo cfr. Murr, 1890:40-48; Colonna, 2006:II, 611; Alciato, 2009:638, n. 5; 647, n. 1; Graves, 2008:498-499; 501, n. 14.

¹³⁰ Gn., 6, 9; Si., 4, 17.

pero también de la ponderación de las almas humanas, ahora regeneradas, que Dios realizó.

Las dos taraceas recién examinadas están separadas de las otras dos que siguen por un arco de medio punto que permite el acceso al coro de los religiosos y crea una especie de cesura entre las dos partes del programa. La primera historia que encontramos en esta segunda parte del iconostasio es la de Judit. La cubierta simbólica, de la misma manera que la sucesiva de David y Goliat, está compuesta con criterios diferentes a los recién analizados. De hecho, está claramente relacionada a la historia inferior, de la cual recupera la mayoría de los símbolos que, por otro lado, parecen organizados en la superficie de la taracea según las reglas del arte de la memoria de época clásica, cuyas implicaciones con la emblemática se exponen en el cuarto capítulo. Pues, la historia, además, se desarrolla gráficamente a modo de una narración continua: a la derecha se observan los soldados asirios que, acampados entre los valles cerca de Betulia (ciudad que asediaban y que aparece en el pico de la colina a la izquierda), yacen dormidos después del banquete que, según la palabra bíblica, el general Holofernes hizo preparar en el cuarto día de asedio, cuando acudió en compañía de su esclava Judit bellamente ataviada y adornada con una mitra (o diadema) que ciñe su cabellera. A causa de este banquete el general quedó ebrio, así como todos sus soldados que por esa razón dejaron Judit a solas con Holofernes, cuya suerte se narra en la parte central de la historia. La mujer se aleja a toda prisa de la tienda dejando atrás el general sin vida, esgrimiendo la cimitarra ensangrentada en la mano derecha y en la mano izquierda la cabeza de Holofernes, la cual es introducida en la alforja que sujeta su circunspecta sierva. Al final, la sección izquierda nos muestra el rescate de la ciudad de Betulia por parte de los hebreos que secundaron los dictámenes de Judit y por eso derrotaron al ejército asirio (Fig. 2.32).¹³¹ Observando la cubierta simbólica vemos algunos de los elementos recién descritos conectados entre sí por una cinta que dibuja una forma de “M”. Como bases de esta letra se hallan la cimitarra, a la izquierda, y la cabeza de Holofernes que pende de la cinta, a la derecha. En ambos lados, por encima de estos elementos, encontramos dos palmas anudadas en forma de “X”, mientras la parte más importante del conjunto simbólico es aquella central, donde el artista aísla el mensaje que los fieles tienen que

¹³¹ Es ésta la única diferencia entre la imagen y la palabra bíblica, que relata que la cabeza de Holofernes fue colgada en la muralla de la ciudad (Jdt 14,1; 14,11), mientras Lotto decidió variar su representación al mostrarla clavada en una pica que es llevada por un soldado hebreo. Eso por claros motivos de composición.

aprender. Aquí encontramos una corona sobre la parte horizontal de la cinta de la cual, por medio de un cordel, penden enlazada una anilla a través de la cual pasa la mitra y, al final, la tableta con el lema viduitatis gloria (Fig. 2.33).



Fig. 2.32

Lorenzo Lotto (dibujo) y Giovan Francesco Capoferri (taracea), Judit y Holofernes, historia bíblica, 68x100,30 cm, 1527, Santa María la Mayor, Bérghamo.



Fig. 2.33

Lorenzo Lotto (dibujo) y Giovan Francesco Capoferri (taracea), *Viduitatis gloria*, cubierta simbólica, 75,20x109,50, 1527, Santa María la Mayor, Bérghamo.

El elemento sobre el cual se centra la composición simbólica es la mitra, ornamentación femenina¹³² destinada a embellecer la melena y que fue utilizada sobre todo por las mujeres vírgenes como signo distintivo de la santificación del cuerpo, similar a la corona de la gloria virginal.¹³³ Eso porque fue una sola mujer hebrea, viuda virtuosa, la que se burló del poder del rey Nabucodonosor llegando a ser orgullo de Israel.¹³⁴ El mote *viduitatis gloria* contribuye a explicar la representación de la cubierta y simplifica la recepción del mensaje por parte de los fieles. Entre las posibles interpretaciones Judit puede interpretarse prefiguración de la Virgen, con su viudez asimilada a la virginidad.¹³⁵ Ambrosio explica este concepto citando más veces el pasaje paulino sobre la libertad otorgada por la virginidad y por la viudez en contraposición a la servidumbre del matrimonio.¹³⁶ Virginidad y viudez eran asumidos como valores personales e interiores, capaces de provocar la libertad de quienes saben dominar los instintos del cuerpo y al mismo tiempo frenar las pasiones y los sentidos materiales.¹³⁷ La Virgen encarna el ideal del *vir sapiens*, el de la originaria libertad del hombre antes de que pecara.¹³⁸ En particular, el concepto de viudez estaba atado al de virginidad puesto que la indisolubilidad del vínculo matrimonial mandaba que, después de la muerte de uno de los consortes, la atadura no desapareciera para permanecer vivo el deber de fidelidad. La viuda guarda su fe hacia el primer marido pero aun hacia la Iglesia y la palabra de Dios, como ha dispuesto la primera carta a Timoteo.¹³⁹ De esa manera se compara la virtud de la viudez con la de virginidad, y Ambrosio trae como ejemplo positivo precisamente a Judit,¹⁴⁰ que ya menciona en el *De Virginibus* para su elección de fe con la cual conservó su pudor y su patria.¹⁴¹ Judit se levanta como ejemplo de fortaleza capaz de superar la debilidad del sexo,¹⁴² así que, gracias a su virtud logró salvar a los judíos de la ruina y defenderlos de sus rivales. Ella se quedó casta y mantuvo la pureza entre las hordas

¹³² Isidoro, *Etym.*, XIX, 31, 1-4.

¹³³ Isidoro, *Eccl. Off.*, II, 17; PL LXXXIII, 807B: *mitram quasi coronam virginalis gloriae praeferat in vertice.*

¹³⁴ *Jdt.*, 14, 18; 15, 9.

¹³⁵ Véase san Buenaventura, referido por Réau, 1996:381, n. 19. Análogamente Nicolás de Lira, referido por Cortesi Bosco, 1987a: 473.

¹³⁶ 1 Co. 7. 34-40. El pasaje fue utilizado aun por san Agustín (*De bono vid.*, V, 6; PL XL, 434) que entiende el estado viudal incluso superior a la castidad del matrimonio.

¹³⁷ Ambrosio, *Exhort. Virg.*, XXIII; PL XVI, 343^a.

¹³⁸ Ambrosio, *Noe*, IX, 30; PL XIV, 394B.

¹³⁹ 1 Tm. 5, 3.12.

¹⁴⁰ Lo mismo hace Isidoro, *Eccl. Off.*, II, 18; PL LXXXIII, 807B.

¹⁴¹ Ambrosio, *Virg.*, II, 24; PL XVI, 213C.

¹⁴² Ambrosio, *Vid.*, VII, 37; PL XVI, 146^a.

asirias, sin caer en tentación y consiguiendo decapitar al enemigo. Gracias a su virtud de viuda derrotó a su índole humana, fortaleciendo su pueblo.¹⁴³ Por eso la viudez es maestra de fe y de castidad y no tiene que ser vista como suplicio. Al contrario, tiene que ser abarcada como un premio, tanto que después de su hazaña la misma Judit siguió en su fidelidad al fallecido esposo, sin abandonarse a las lisonjas de otros hombres.¹⁴⁴

La última composición simbólica creada por Lorenzo Lotto para el iconostasio fue aquella relativa al episodio de David y Goliat. Como en el caso precedente las representaciones de la cubierta aluden a los elementos más explicativos y reconocibles de la historia que protegen y por eso es preciso observar primeramente la taracea que representa el episodio narrativo de David. Al igual que la historia anterior estamos frente a una narración continua, con más episodios que se despliegan en la misma superficie lignaria. Esta última es ideada como un bastidor teatral cuyo fondo principal es la sala del consejo donde Saúl, sentado en un nivel más alto que los demás, recibe a David que se ofrece para luchar contra Goliat. Un siervo que entra por la puerta lateral trae la armadura a David que, según dicen las Sagradas Escrituras, decidió no ponérsela porque muy pesada. Saúl aparece sin corona y desprovisto de atributos regios, pero está colocado bajo un baldaquino rematado por una media luna puesta sobre un globo, es decir, el habitual símbolo del Islam. Éste último alude al espíritu maligno que cayó sobre Saúl tras haber desobedecido la orden divina de exterminar a los pecadores de Amalec.¹⁴⁵ De esa manera, el Señor rechazó a Saúl como rey del pueblo israelita y escogió a David, investido por el espíritu genuino.¹⁴⁶ Después de la hazaña del joven contra Goliat, los celos de Saúl hacia David creció hasta quererlo matar y en uno de los enfrentamientos entre los dos el viejo rey de Israel dijo al joven: “Eres mejor que yo, pues tú me tratas bien, mientras que yo te trato mal”.¹⁴⁷ La media luna indica entonces la hostilidad de Saúl hacia David. Volviendo a la taracea, en el centro, a la manera de proscenio, observamos a David matando a Goliat, mientras a sus lados, en el fondo, aparecen dos episodios colaterales descritos al comienzo y al final del

¹⁴³ Ambrosio, Vid., VII, 40-41; PL XVI, 246D-247^a.

¹⁴⁴ Jdt. 16, 22.

¹⁴⁵ 1 S. 15. Lotto utilizó un baldaquino semejante también en los frescos de las historias de Santa Bárbara en el oratorio Suardi en Trescore, donde el juez que condena la santa sienta bajo esta arquitectura. Entonces parece que para el artista es algo habitual identificar las herejías con los atributos del Islam.

¹⁴⁶ 1 S. 16,1-13. David fue ungido rey de Israel por medio del profeta Samuel. Sólo escuchando la melodía de una citara bien tocada Saúl habría logrado sacar de sí mismo este mal espíritu, y por este motivo mandó traer a David, capaz de tocar el instrumento, frente a él.

¹⁴⁷ 1 S. 24, 10.

relato bíblico. A la izquierda vemos a David que durante el pastoreo recibe al mensajero de Saúl que lo invita a comparecer frente al rey. Se trata de una reinterpretación del relato bíblico que en realidad refiere que fue el padre Iesse a traer el mensaje de Saúl y a montar al hijo en el asno para conducirlo hacia la corte del rey. Exactamente por encima de esta escena vemos otra que representa a David mientras protege su rebaño del ataque de un oso y de un león, algo que el mismo David relata a Saúl cuando se propuso como retador de Goliat.¹⁴⁸ En la parte derecha, en primer plano, el desconcertado pueblo y los combatientes de Israel miran a David que, dejando abandonada en el suelo la armadura, arroja con su honda la piedra que antes había recogido. El gigante Goliat golpeado en medio de la frente se desequilibra y, más a la izquierda, el pequeño David se lanza sobre el herido Goliat intentando conseguir su cabeza como trofeo. La secuencia de la historia llega a su conclusión en el fondo a la derecha, donde David se dirige hacia Jerusalén sujetando la espada y la cabeza del enemigo. Al llegar salen al encuentro las mujeres jubilosas sacudiendo ramas y coronas de olivo, además de las palmas de la victoria. También en este caso hay diferencias con el relato bíblico, según el cual las mujeres fueron al encuentro del rey Saúl, entonando cantos tanto en honor de éste como de David, al cual dedicaron las mayores honras. Lotto muestra sólo al joven para hacer hincapié en sus valores y en su victoria, aislando sus acciones dentro del relato de las Sagradas Escrituras (Fig. 2.34). Los símbolos presentados en la cubierta recuperan solamente los elementos que más evocan la historia. En medio, en la parte inferior, una loriga, una espada, un escudo, el asta de una lanza y un yelmo remiten a la armadura de Goliat, que aquí tiene que ser interpretada como las panoplias que se podían ver durante los triunfos clásicos, donde se llevaban en procesión precisamente semejantes armaduras para representar a los enemigos derrotados y saqueados. Exactamente al triunfo de David remite también la parte superior de la cubierta donde los elementos están conectados entre sí por una cinta que visualmente forma una “M”, como en la tableta precedente. En los dos extremos se encuentran las inscripciones que forman el mote, mientras que al centro el artista ideó una composición formada por piedras puestas dentro de una honda, a su vez rematada por una corona de olivo y por dos palmas cruzadas que la atraviesan en el medio. La honda con las piedras corresponde al instrumento utilizado por el pequeño

¹⁴⁸ El joven contó que una de estas fieras quería llevarse un cordero del rebaño, y él la siguió quitándole la presa de la boca, hasta matarla si fuera necesario.

David para derrotar a Goliat, mientras la corona con las palmas cruzadas alude a la victoria que el joven virtuoso obtuvo por medio de ese instrumento. Se trata entonces de elementos que encontramos en la historia veterotestamentaria empuñados por las mujeres que salen de la muralla de Jerusalén en alabanza de David (Fig. 2.35).¹⁴⁹ El mote se compone de dos inscripciones. La primera tableta reza *maximi certaminis*, mientras la siguiente lleva la palabra *victoria*. “La victoria más grande en el conflicto” es aquella obtenida por David, joven pastor tocador de cítara que, ungido por el Señor, halló la fuerza y el coraje de retar al extranjero Goliat. Esta fuerza fue transmitida por medio de la fe, gracias a la cual la firmeza de uno sólo hombre llegó a ser la victoria de todo el pueblo hebreo.¹⁵⁰ Así Ambrosio de Milán interpreta el episodio y en las Sagradas Escrituras se describe David como hijo de Jesé “fuerte, valiente y hombre de guerra, juicioso en el hablar y de buena presencia”,¹⁵¹ tanto que el Señor lo escogió por su cualidad de virtuoso, porque Dios no mira el aspecto, sino al corazón.¹⁵²



Fig. 2.34

Lorenzo Lotto (dibujo) y Giovan Francesco Capoferri (taracea), David y Goliat, historia bíblica, 68x101 cm, 1527, Santa María la Mayor, Bérgamo.

¹⁴⁹ El símbolo de las dos palmas cruzadas fue utilizado por Lotto también en un retrato del 1543, probablemente de Marcello Framberti, donde aparecen símbolos jeroglíficos colgados a un festón de laurel. Para una hipótesis sobre estos símbolos véase Dezuanni, 2005:51-56.

¹⁵⁰ Ambrosio, *Apol. Dav.*, VI, 26; PL XIV, 902C.

¹⁵¹ 1 S., 16, 18.

¹⁵² 1 S., 16, 7.

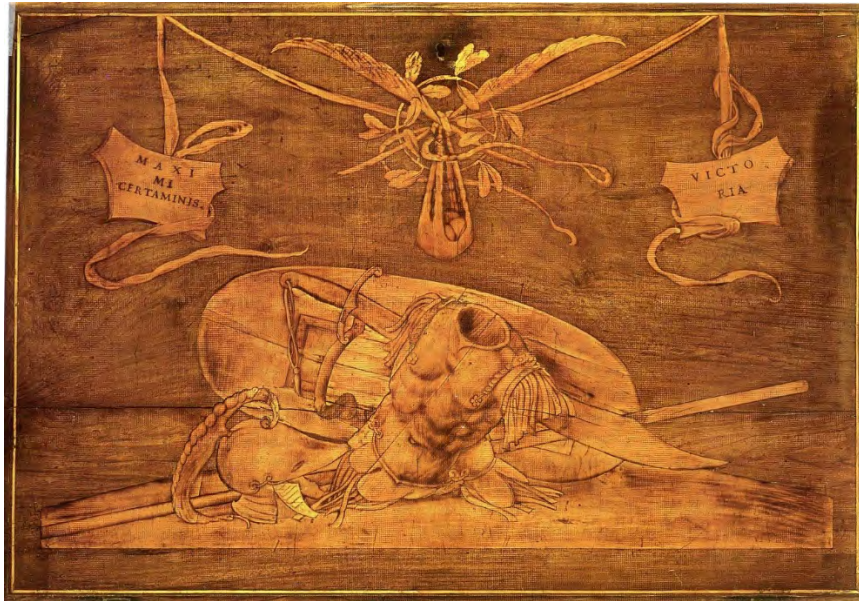


Fig. 2.35

Lorenzo Lotto (dibujo) y giovan Francesco Capoferri (taracea), *Maximi certaminis victoria*, cubierta simbólica, 68x101 cm, 1527, Santa María la Mayor, Bérghamo.

La invención del artista italiano para esta cubierta es una alabanza a la figura de David y sobre todo de la virtud que lo condujo a la gracia del Señor, que hizo descender su espíritu sobre él para ayudarlo a vencer al campeón de los gentiles. Es precisamente ésta la suerte que corresponde a los fieles que respetan el recto camino en sus vidas, o sea, que abarcan la verdadera fe cristiana que los llevará a renegar de los pecados, del mismo modo que David derrotó a Goliat. Es posible configurar la cubierta exactamente como un verdadero triunfo, práctica muy en boga durante el Renacimiento, como ya se ha expuesto en el caso del hundimiento del faraón. En las representaciones renacentistas de los triunfos solemos encontrar los mismos elementos que Lotto nos ofrece, es decir, panoplias, armas, palmas y olivos.¹⁵³ El triunfo de David, de su virtud y, más generalmente, la del hombre liberado de sus pecados y capaz de seguir la palabra divina.

¹⁵³ Encontramos representaciones artísticas del triunfo de David, por ejemplo, sobre cajones, como aquél realizado por Pesellino hoy en día en la colección de Christopher Loyd en Locking House, en el Berkshire, o aquello del taller de Apollonio di Giovanni, conservado en el Museo Horne de Florencia. Los dos hacen juego con otro panel con la representación de la lucha entre David y Goliat. Según esta lógica parece que Lotto desarrolla una operación semejante, representando en la tableta veterotestamentaria el relato de David que culmina con la lucha contra Goliat. Esa puede hacer juego con la cubierta que presenta el triunfo. Además, los triunfos de David eran preparados realmente como espectáculo-cortejo durante la fiesta de San Juan en Florencia. No es entonces una novedad aquella de enseñar la victoria de David celebrándolo por medio de elementos de un verdadero triunfo; cfr. Carandente, 1963:66; 79; 131, n. 153; 133; 173.

Después de haber analizado las cuatro composiciones simbólicas y habernos dado cuenta de la dificultad de creación de estas por los innumerables conocimientos vertidos en cada cubierta, pasamos a restituir el mensaje general del iconostasio que, al contrario de la composición iconográfica, se ciñe totalmente al mensaje cristiano. Para entenderlo tenemos preliminarmente que volver al concepto del diluvio. Este episodio, de acuerdo con Ambrosio, remite a la purificación y a la siguiente resurrección. Según un grado de significación literario el Señor retuvo el uso del cuerpo y el podrido modo de vida de la generación humana exactamente por medio de la purificación del diluvio. A un nivel de interpretación anagógico en la imagen del diluvio podemos ver la depuración del alma. Cuando nuestra mente se purifica de las lisonjas corporales del mundo gracias a los buenos pensamientos recién adquiridos, ésta consigue volver a limpiarnos del lodo de nuestra pasada concupiscencia.¹⁵⁴ La doble purificación, corporal y espiritual, alude a la muerte del hombre por medio de las aguas del diluvio y a la purificación de la humanidad que, gracias a la “limpieza” realizada por estas aguas, podrá volver a empezar con una nueva “virginidad” de pecados y vicios. Con esta segunda acepción comprendemos la referencia al sacramento del bautismo, y de esa manera se inserta plenamente en la significación general de las cuatro cubiertas del iconostasio. Se trata de un recorrido que conduce desde la reiterada pecaminosidad del faraón, que con su estolidez no logró reconocer la verdadera divinidad, hasta la más alta virtud, la de David. Según esta perspectiva, Lotto, con sus símbolos, hace referencia exactamente al bautismo; al principio evidenciando el pecado del faraón que es ahogado en las aguas del mar Rojo/bautismo por las cuales fue sumergido. Justo después, con los jeroglíficos del arca, nos muestra el preciso momento de la emersión de las mismas aguas del diluvio/bautismo, y entonces el renacimiento de la humanidad/individuo que, desde este momento, será capaz de perseguir una vida virtuosa. Ejemplo de esta nueva existencia sin mancha son la gloriosa Judit, cuya viudez es posible compararla con una virginidad de pecados y vicios, y el invicto David, elegido directamente por el Señor. Los dos fueron capaces de derrotar al enemigo/pecado-vicio y salvar sus gentes, y por eso Lotto nos los enseña en las dos taraceas que siguen, o sea, las que van a concluir el programa iconográfico del frente del coro que, empezando con el triunfo de la estolidez del faraón, termina con el verdadero triunfo de David.

¹⁵⁴ Ambrosio, Noe, XIII, 46; PL XIV, 402B; cfr. Ambrosio de Milán, 2013:301.

Pues como se ha visto las empresas jeroglíficas más interesantes del iconostasio son las dos primeras y su composición deja claro el nivel alcanzado por estas producciones artísticas ya en la tercera década del siglo XVI en Italia, cuando Lorenzo Lotto logró crear estos ejemplos plenamente emblemáticos, donde se utilizó un extenso abanico del saber para concebir un mensaje totalmente cristiano, que podía ser enseñado en una iglesia e incluso pudiera quedar bastante claro para que el pueblo, hacia el cual el iconostasio de dirigía, lo entendiera.

Ahora bien, hasta el momento hemos estudiado obras de carácter emblemático de Sebastiano del Piombo y de Lorenzo Lotto, dos artistas que según sus biógrafos fueron casi obligados de cambiar mercado artístico alejándose de su ciudad, Venecia, debido a la presencia de Tiziano Vecellio, quién se hizo con todos los encargos más relevantes de la ciudad. Pues, exactamente una obra de Tiziano cronológicamente localizable a mediados del siglo XVI, tal vez a la década de los 60, se crea del ámbito emblemático y sobre el auge de la egiptología de aquellos años que, recordémoslo, fueron los mismos de la publicación de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano Bolzanio. Hoy conocido con el título de Alegoría de la prudencia y conservado en la National Gallery de Londres, lleva en sí las características del jeroglífico, por ser fruto directo de la tradición simbólica de origen egipcia, y de la empresa, por componerse de una impactante parte figurativa acompañada por un mote que, por su longitud, mejor se asociaría a la práctica emblemática respecto a la mayor brevedad del ánimo de las empresas. La imagen se compone de dos triceps sobrepuestos, estableciendo una relación y una correspondencia entre ellos. Las tres cabezas humanas representan, de izquierda a la derecha, un viejo hombre puesto de perfil mientras mira hacia izquierda con su larguísima barba y gorro carmesí; un hombre maduro, de mediana edad, puesto de frente y con barba negra más corta de la del precedente personaje; un joven imberbe, siempre de perfil, que mira hacia derecha, o sea hacia delante. En plena correspondencia de cada una de estas cabezas vemos abajo, siempre de izquierda, un lobo, un león y un perro. Estas dos imágenes tricéfalas, una antropomórfica y una zoomórfica, se corresponden a su vez al mote puesto a rematar la composición: EX PRAETERITO / PRAESENS PRVDENTER AGIT / NI FVTVRĀ ACTIONĒ DETVRPET. Cada tramo del mote se inscribe, siempre de

izquierda a derecha, sobre una de las tres cabezas y se puede traducir con “A la vista del pasado, la presente obra con prudencia si el futuro no malogra la acción” (Fig. 2.36).¹⁵⁵



Fig. 2.36

Tiziano Vecellio, *Alegoría de la Prudencia*, óleo sobre lienzo, 75.5x68.4 cm, 1560 ca., National Gallery of Art, Londres.

Para ahondar en la interpretación de la obra vemos una directa relación entre el rostro anciano y la parte del mote que hace referencia al pasado, el hombre maduro con el presente y el jovencillo imberbe que mira al futuro. Esto llama a la mente el tópico de las tres edades del hombre, tema sobre el cual el mismo Tiziano creó la obra hoy en la National Gallery de Edimburgo. Sin embargo, la referencia más directa resulta ser al concepto de eubulia expresado en la *Ética nicomáquea* y que se traduce con “buen

¹⁵⁵ Sobre la interpretación de esta obra véase Panofsky; Saxl, 1926; Panofsky, 2010:150-168; Zafra, 2010; Pierguidi, 2006; Grosso, 2010:63-85.

consejo”, algo que consigue juzgar de la mejor forma posible el presente adelantándose al futuro y acordándose del pasado.¹⁵⁶ Como mencionado por Panofsky esta definición fue relacionada a la virtud de la prudencia por Petrus Berchorius en el *Repertorium morale*, donde afirma que *in praeteritorum recordatione, in praesentium ordinatione, in futurorum meditatione* [Recordando el pasado, ordenando el presente, contemplando el futuro].¹⁵⁷ Debido a esto se generó la representación de la prudencia con tres rostros, de forma parecida a cuanto pintado por Tiziano y como observamos en el bajorrelieve labrado por Desiderio da Settignano en el siglo XV (Victoria and Albert Museum, Londres) o en la taracea marmórea del suelo de la catedral de Siena, donde la alegoría de la Prudencia se presenta en forma de mujer con tres rostros y en la mano derecha una serpiente, atributo que remite a cuanto ya hemos analizado precedentemente (Fig. 2.37 y 2.38).



Fig. 2.37

Desiderio da Settignano (taller), Bajorrelieve con alegoría de la Prudencia, 38.74x36.83 cm, siglo XV, Victoria&Albert Museum, Londres.

¹⁵⁶ Aristóteles, *Eth. Nic.*, VI, 8, 1141B. Esta definición fue recordada también por Diógenes Laercio, III, 71.

¹⁵⁷ Cfr. Panofsky, 2010:152.



Fig. 2.38
Martino di Bartolomeo, *Alegoría de la Prudencia*,
1406, Catedral de Siena.

Pues, las tres cabezas humanas se relacionan entonces a la prudencia o al paso del tiempo en una tradición literaria asumida visualmente ya desde el siglo XV. Por lo que al tricépite zoomorfo respecta tenemos que remontarnos a la tradición religiosa del antiguo mundo egipcio que, si desapareció casi totalmente en época medieval, volvió en auge después del redescubrimiento del manuscrito de Horapolo y de los estudios que de este se generaron subrayando las noticias antiguas sobre este pueblo que con sus monumentos y símbolos ocultaba una ancestral sabiduría. Un pasaje de las Saturnales de Macrobio explica que el Dios Serapis se representaba con

imagen de un animal de tres cabezas: la cabeza del centro, y también la más grande, reproduce la figura de un león; al lado derecho, surge la cabeza de un perro de aspecto dócil y afable; en cuanto a la parte izquierda del cuello, la remata la cabeza de un lobo voraz, y estas figuras de animales las entrelaza con su espiral una serpiente, que repliega su cabeza hasta la diestra del dios, el cual, con dicha mano, apacigua al monstruo. Pues, bien, la cabeza del león simboliza el tiempo presente, porque su condición, entre el pasado y el futuro, es enérgica y fogosa en la acción inmediata. Por su parte, el tiempo pasado está representando con la cabeza del lobo, porque la memoria de las cosas pasadas se nos roba y quita. Asimismo, la imagen del perro afable representa el resultado del tiempo futuro, cuya esperanza, aunque incierta, nos seduce.¹⁵⁸

Según esta fuente de la antigüedad tardía el simulacro de Serapis significa el tiempo y por eso a los ojos de Tiziano y de los humanistas del tiempo los dos elementos tricéfalos

¹⁵⁸ Macrobio, *Sat.*, I, 20, 13-15, trad. en Macrobio, 2010:238.

podían no solo relacionarse, sino compartían el significado: aquello humano relacionado a la virtud; el zoomorfo a la tradición egipcia. La representación de esta última fue recogida en el Renacimiento por Francesco Colonna en el estandarte compuesto por el ser zoomorfo rodeado por la serpiente que muerde su cola.¹⁵⁹ Valeriano también repite las informaciones de Macrobio exponiendo el jeroglífico del sol (Fig. 2.39).¹⁶⁰



Fig. 2.39
Jeroglífico del Sol, en Pieerio Valeriano,
Hieroglyphica, Basilea, Michael Isengrin, 1556, f. 229r.

Sin embargo, al igual que Macrobio y Colonna, confirma la presencia de la serpiente enroscada,¹⁶¹ algo de que en la pintura de Tiziano no hay rastro. No obstante, hay otra fuente que seguramente Tiziano conocía: la Idea del teatro de Giulio Camillo Delminio.¹⁶² En este aprendemos que:

Le tre teste di lupo, di leone et di cane sono tali. Scrive Macrobio che gli antichi, volendo figurare i tre tempi, cioè il passato, il presente et il futuro, dipingevano le tre predette teste. Et quella del lupo significava il tempo passato, percioché ha già devorato; quella del leone il presente (se il presente dar si può) perciochè gli affanni presenti ci mettono così fatto terrore, qual ci metterebbe la vista d'un leone, se ci soprastesse. Et quella del cane significa il tempo futuro, perciochè a guisa di cane adulate il tempo futuro ci promette sempre di meglio.¹⁶³

¹⁵⁹ Véase más arriba en este mismo capítulo.

¹⁶⁰ Valeriano, 1556: lib. XXXII, f. 229r.

¹⁶¹ Otro jeroglífico con las mismas formas lo expone en el capítulo sobre la serpiente que, junto a las tres cabezas zoomorfas, significaría la prudencia relacionada a dios Apolo; cfr. Valeriano, 1556:lib. XVI, f. 118r. Se trata de representación que procede de Petrarca, *Africa*, III, 156 ss.

¹⁶² Sobre Camillo véase el capítulo 4.

¹⁶³ En Camillo, 2015:193.

Pues, podemos comprobar que no se menciona el atributo de la serpiente ni la denominación de Serapis. Además, Tiziano conoció personalmente Camilli que, en cuatro cartas entre 1532 y 1538 dirigidas a Pietro Aretino pedía hacer llegar sus saludos al pintor con el cual tenía una deuda de algún tipo.¹⁶⁴ Es entonces posible que esta fuese la fuente de Tiziano que con su conjunto asocia los dos elementos tricéfalos para aludir al pasar del tiempo a lo largo de las tres etapas de vida del hombre que, como ha sido propuesto por Panofsky, podrían representarse fisionómicamente por el retrato del mismo Tiziano, su hijo Orazio en el medio, que al tiempo de la obra tenía alrededor de 45 años, y Marco Vecellio que mira hacia el futuro. Este último era un lejano pariente de Tiziano que el artista acogió en su casa y que efectivamente tenía entonces alrededor de los veinte años. De esta forma del jeroglífico del tiempo pasaría a representar el tiempo de fluye en la vida humana, enseñando las tres generaciones de los Vecellio y la virtud que tenía que permear y conducir su estirpe.¹⁶⁵ De todas formas, este acercamiento entre los tricéfalos, el antropomorfo y el zoomorfo, se concretizó visualmente en la escalera de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca.¹⁶⁶ Volvemos entonces a aquella maquina simbólica monumental que, si fue creada con toda seguridad después de 1518, resulta seguramente anterior al cuadro de Tiziano. En este conjunto simbólico que se extiende hacia el cielo y con el cual, como a través de un verdadero viaje muy parecido a lo de Polífilo, se intenta esbozar la recta moral cristiana que tiene que alcanzar el buen caballero, se presentan varias representaciones, como la del peregrino en marcha y que emprende esta ardua subida entre las volutas de los grutescos que adornan los tres tramos de antepechos de la escalera. Pues, el primero y el segundo tramo se cierran con una pilastra cuy decoración a bajorrelieves se remata, la primera, con las tres cabezas humanas y la siguiente con las tres cabezas animales,¹⁶⁷ indicando en las varias etapas de este viaje el consejo que hay que seguir: una constante prudencia (Fig. 2.40). Pues, sorprende que en este lugar salmantino de tan alta sabiduría tallada encuentren cabida los dos motivos simbólicos de los tricípites. Probablemente derivados siempre de la novela de Francesco Colonna, aquí, junto a otros motivos típicamente renacentistas como los garabatos

¹⁶⁴ Pierguidi, 2006:

¹⁶⁵ Panofsky, 2010:166-168.

¹⁶⁶ Sobre el tema Cortés Vázquez, 1984; Gabaudan, 2018:103-106.

¹⁶⁷ Sin la presencia de la serpiente.

grutescos que llenan toda la superficie de los antepechos, externos como internos, se adelantan cronológicamente a la creación visual del artista italiano.



Fig. 2.40

Tricéfalo humano y animal, final del primer y del segundo tramo de la escalera de las Escuelas mayores de la Universidad de Salamanca, post 1518.

Pues, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Lorenzo Lotto fueron el producto cultural más maduro del ambiente veneciano, el mismo donde trabajaron Francesco Colonna, Aldo Manucio, Erasmo de Róterdam y el doctísimo Giulio Camillo Delminio, todos hombres que se acercaron activamente a la tradición jeroglífica y que, en forma literaria o visual, más o menos anclada a alguna doctrina filosófica, fomentaron esta práctica hasta la segunda mitad del siglo. Quedando en el mero ámbito artístico hemos visto que Sebastiano del Piombo podía acercarse al mundo arqueológico y al modo de entender los jeroglíficos de Colonna. Tiziano lo hizo reinterpretando y relacionando noticias cristianas y paganas alrededor de dos verdaderos jeroglíficos que consiguió convertir en un género a medio camino entre la empresa (dado que sólo se forma por inscriptio y cuerpo y cuyo mensaje no se dirige a la generalidad sino a su familia) y el emblema (la longitud del mote sugiere esta solución): de esta forma ya nos cuenta la conmixión entre los géneros emblemáticos que se estaba formando a estas alturas, al menos a nivel artístico (sin olvidarnos de tener en cuenta la licencia pictórica que podía alejar de la habitual representación de los géneros). Lorenzo Lotto y sus empresas jeroglíficas unen originales creaciones simbólicas a diferentes orígenes y niveles de lectura, conjugando tradiciones populares y doctrinas religiosas. De esta forma el territorio veneciano se atestigua como verdadera cabecera artística sobre la emblemática en territorio italiano y no sólo. De forma contextual el arte emblemático llegó a España, más precisamente en Salamanca donde queda grabada en la piedra la proposición de los temas del Hypnerotomachia Poliphili y sus reelaboraciones, como los dos tricípites de la escalera y lo que aparece en el claustro, al igual que el último tramo del antepecho con los 8 ouroboros entretejidos

entre sí. Ahora bien, si los ejemplos italianos fueron fruto de indagaciones arqueológicas, literarias y de todos modos relacionadas al redescubrimiento de los jeroglíficos egipcios, así que en casi todos los casos resultan posteriores a la literatura sobre el tema, en tierra española vemos ejemplos artísticos más atados a la tradición de los textos de referencia. Lo de Colonna en el caso de Salamanca, o el *Emblematum libellus* de Andrea Alciato en otras ocasiones como en el patio de la Infanta de Palacio Zaporta en Zaragoza, labrado con un programa iconográfico típicamente renacentista a mediados del siglo XVI. El palacio se construyó para el segundo matrimonio del rico comerciante judío Gabriel Zaporta con Sabina Santángel que, siguiendo los rastros astrológicos de las columnas y de las zapatas del primer nivel del patio, ocurrió el 3 de junio de 1549. La parte que más nos interesa se encuentra en los antepechos de la primera planta donde se desarrolla uno de los programas iconográficos renacentistas más usados en las residencias españolas: la representación de los hombres ilustres. Esta habitual decoración artística se realizaba para ensalzar el linaje o declarar el reconocimiento aristocrático o de la realeza.¹⁶⁸ Vemos entonces una serie de clipeos con los retratos de 16 entre reyes y emperadores como Carlos V, Maximiliano, Constantino, Justiniano, Carlomagno, Fernando el Católico y los romanos como Trajano y Marco Aurelio. Sin embargo, los relieves que se emparejan en cada una de las cuatro esquinas y que dan sentido a todo el conjunto según ejes cruzados perpendiculares se refieren a tradiciones diversas.¹⁶⁹ Cinco de los ocho en total representan escenas de los trabajos de Hércules: las luchas con la hydra, con los centauros, con el león de Nemea, con Anteo y el robo de los toros de Gerión. Sin embargo, aunque Sebastián ha propuesto un reconocimiento entre estas temáticas con los emblemas de Alciato que versaban sobre este mito,¹⁷⁰ cabe decir que en realidad las hazañas de Hércules y toda su leyenda fue asumida por el ideal renacentista como modelo de vida y comportamiento virtuoso. Por esta razón los ciclos de Hércules se multiplicaron en el Renacimiento español, también porque se creía que el héroe clásico fuese el fundador de

¹⁶⁸ Sobre varios ejemplos en tierra española véase Mínguez; Rodríguez Moya, 2020:95-117.

¹⁶⁹ El estudio más completo es obra de Esteban Lorente, 1995.

¹⁷⁰ Propuso que el emblema 40 de Alciato, *Concordia insuperabilis*, se basaba en la hazaña contra Gerión, algo que relacionaría este emblema con lo de Casa Zaporta. O todavía el emblema 137 del italiano, dedicado a todas las fatigas de Hércules. Claro, descartar estas hipótesis no tendría sentido, sobre todo a luz de los relieves que quedan por analizar y que, estos sí, podrían remitir a Alciato. Sin embargo, al menos por lo que a los relieves sobre Hércules respecta, la línea que seguir es más bien la de la tradición española que proliferó en esta producción artística, mayoritariamente en campo arquitectónico; Cfr. Sebastián López, 1995:54-57.

varias ciudades de la península como Sevilla o Segovia e incluso la empresa de las columnas de Hércules que se convirtió en la propia de Carlos V y definida por Paolo Giovio la más perfecta entre todas las empresas se funda exactamente sobre la leyenda. Así que vemos su representación en casa Zaporta al igual que en muchos otros edificios españoles como la mencionada Universidad de Salamanca, la catedral de Sevilla, la iglesia del Salvador en Úbeda o el palacio de La Calahorra en Granada.¹⁷¹ Ahora bien, la huella de Alciato en el programa visual del patio de la infanta se encuentra con más seguridad en otros dos relieves, más precisamente el de la Occasio y el de las Tres Gracias. Composiciones que también a nivel visual remiten directamente a las xilografías de la primera edición española de los Emblemas, obra de Bernardino Daza Pinciano en 1549, los mismos años en que los relieves estaban en fase de creación. Las tres gracias, cuya presencia en este tipo de programa iconográfico típicamente humanístico remite a significados más propios de la doctrina neoplatónica, se parecen en todos sus particulares a la xilografía del emblema del italiano. Pequeñas diferencias las hay en la representación de la Ocasión, con el relieve que se dota de cupido que agarra su mechón movido por el viento mientras desaparecen las alas que se muestran a los pies del sujeto grabado. Sin embargo, pese a las diferencias debida a problemas para restituir la correcta perspectiva, el modelo parece ser sin duda la obra de Alciato, al menos a nivel visual (Fig. 2.41 y 2.42).



Fig.2.41

Relieves de la *Occasio* y de las *Tres Gracias*, Patio de la Infanta, Casa Zaporta, 1550 ca., Zaragoza, Fundación IberCaja.

¹⁷¹ Sobre la leyenda de Hércules como mito fundador de España a diferentes niveles véase Mínguez; Rodríguez Moya, 2020:90-94.



Fig. 2.42

Emblemas de *La Occasion* y de *Las Gracias*, en *Los emblemas de Alciato traducido en rimas españolas*, Lyon, Rovillio, 1549, pp. 36; 159.

2.5 LA EMBLEMÁTICA EN EL ARTE ANDALUZ

En los apartados precedentes hemos dado cuenta de que aproximadamente a mediados del siglo XVI las noticias sobre los jeroglíficos y los emblemas llegaron a España de la forma más directa gracias a las ediciones de las dos obras fundantes, los *Hieroglyphica* de Horapolo en 1556 y la traducción de los emblemas de Alciato de Daza Pinciano en 1549. Casi contextualmente se empezaron las primeras experimentaciones artísticas, que incluso se adelantaron a las dichas ediciones como demuestra el ciclo iconográfico de Salamanca y los emblemas que adornan el patio de la Infanta de Casa Zaporta. A partir de estos pocos cimientos la emblemática empezó a difundirse a nivel artístico en la península no sólo a través de los aparatos efímeros realizados por eventos festivos. Estos se iban a franquear de los patrones más propios de los hábitos medievales para abrirse a soluciones más acordes a los modelos humanísticos arraigados en los *Triunfos* de Petrarca, con alegorías siempre más atrevidas y que iban más allá de las habituales virtudes y vicios para abarcar, más allá de los nuevos temas míticos y de leyenda, elementos jeroglíficos y verdaderos emblemas sacados, además de Horapolo, también de

los autores italianos de referencia y más en boga: Pierio Valeriano y Andrea Alciato. Los primeros frutos se dieron a partir de 1568, como declarado por los relatores de las honras fúnebres para la reina de España Isabel de Valois. Eso abrió el camino para la rápida evolución de la emblemática festiva que en pocas décadas se institucionalizó, como se explicará en la segunda parte de este trabajo. Sin embargo, pese a ser este el género por el cual más se conoce la práctica jeroglífica española, cabe decir que no faltan otros ejemplos artísticos con un menor grado de transitoriedad, aunque en ocasiones no han sobrevivido al paso del tiempo. En este ámbito Andalucía fue uno de los territorios donde los patrones simbólicos fueron utilizados de la forma más provechosa y variadas empezándose en los mismos años que las primeras experimentaciones efímera mencionadas, el 1568. De hecho, el tema emblemático probablemente no hubiera tenido tantas consecuencias sin la academia informal que Juan de Mal Lara (1524-1571) recogió alrededor de su personalidad de gran humanista de sus tiempos, a la par de Benito Arias Montano y Juan Lorenzo Palmireno, quizá los que más estuvieron al tanto de los rumbos más actualizados de los estudios de su período. Cabe decir que la academia de Juan de Mal Lara se configuraba más bien como unas tertulias en las cuales los componentes se pasaban manuscritos, jugaban a dedicarse obras literarias en que la agudeza era dueña indiscutible y donde se ayudaban a glosar refranes. En efecto uno de los textos más valorados y estudiados por el sevillano fue el *Adagiorum chiliades* de Erasmo de Róterdam que ya hemos encontrados y volveremos a encontrar. Una mina de informaciones cultas y populares y que, junto a las fábulas de Aftonio y a los menos conocidos adagios de Polidoro Virgilio, que se adelantó a Erasmo publicando en 1498 una obra paremiológica,¹⁷² constituyó la fuente para *La Philosophia Vulgar*, su obra más conocida y que además representa la fuente más importante sobre la vida del humanista, aunque este no hizo a tiempo para verla publicada puesto que en 1587 ya había muerto. Pues, se trata de obra formada por 1.001 refranes, sentencias o proverbios que nos dejan huellas importantes no sólo de la formación de Mal Lara y de su nivel intelectual, sino también de la cultura de la época. A confirmación del cuidado que se tenía que tener en aquellos años, cuando en la ciudad de Trento se estaba moldeando la Contrarreforma, sabemos que en febrero de 1561 el sevillano fue encarcelado bajo sospechas de ser el

¹⁷² Sobre Polidoro Virgili y su obra véase su obra de 1498 (Virgili, 1498) y la edición moderna (Virgilio, 2007), junto a los estudios: Ruggeri Romano, 1992; Ruggeri Romano, 2000; Serrano Cueto, 2002.

autor de versos contra la Iglesia y su clero y por esto considerados heréticos.¹⁷³ Liberado de los cargos, su nombre fue rehabilitado al punto que la última década de su vida fue quizá la más prolífica de su existencia y cuando cautivó la atención de la nobleza ciudadana y, probablemente, del mismo rey Felipe II. En efecto en 1570 recibió el encargo por parte de la ciudad de Sevilla de tomar parte en los trabajos para el recibimiento de Felipe II el 1 de mayo del mismo año, ocasión de la cual nos deja también la relación titulada *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Philippe N.S.*, publicada antes de la muerte sufrida de vuelta del viaje a Granada, adonde fue para ofrecer su trabajo a Gonzalo Fernández de Córdoba. La mayoría de las obras de Mal Lara no fue publicada e incluso se ha perdido. Entre estas sabemos existir unas notas a los emblemas de Alciato, algo que ya pone patente el interés que tenía para este saber, y no podría ser diferente puesto que una parte importante de su formación se basó sobre la paremiología, género que hoy día se etiqueta como protoemblemático.¹⁷⁴ Volviendo al *Recebimiento* cabe decir que se trata de una de las primeras extensas descripciones festivas sin que se escribiera, como la mayoría hasta la fecha, para mero fin informativo, sino casi como una obra literaria dotada de cierto valor artístico. Algo confirmado también por los grabados que la ilustran, síntoma de la preciosidad del volumen y que, de hecho, pocas veces encontramos a estas alturas e incluso en el siglo XVII. El programa iconográfico al que Mal Lara contribuyó ensalza la figura del soberano y de la ciudad de Sevilla poniendo en común sus orígenes míticos, pero más allá de este hecho bastante usual para las fiestas sevillanas, para estos ciclos visuales lo más relevante es el intento de conciliar paganismo y cristianismo, típica postura de los humanistas italianos. Ahora bien, sin poder analizar todo el texto, no hay duda de que Mal Lara creó varios tramos del recorrido simbólico pescando de los repertorios simbólicos del tiempo, a empezar de aquellos jeroglíficos. De hecho, describiendo la “Puertas del arco” afirma que “en este arco, como diximos, avia tres puertas, y enellas nueve letras Hieroglyphicas,

¹⁷³ Así se expresa en su obra *La Psyche*: “Que sufrimiento grande y qué cordura/ Mostró la fiel alma quando solo/ Estuve en aquel término de verme/ Sin hazienda, sin vida, ni honra y alma/ De no ser ya en el mundo más entre hombres”; cfr. Carande Herrero, 1990:16; Mal Lara, 1998:49.

¹⁷⁴ Bernal Rodríguez defendió que estas notas a Alciato no llegaron a publicarse individualmente, pero encuentran cabida en varios lugares de la *Philosophia Vulgar*, donde aparecen hasta 24 explicaciones de los emblemas de Alciato; cfr. Bernal Rodríguez, 1982.

o empresas, y quatro figuras”.¹⁷⁵ De este pasaje se percibe una confusión sobre los géneros puesto que poco más adelante explica:

Viniendo al arco de en medio, estaban en el cielo tres gavianes, las cabeças juntas en triangulo, y assi las colas a la parte de fuera, con las alas tendidas, haciendo una rueda dellas y sus cuerpos, y por entre los seis espacios de fuera, estas letras Griegas de dos en dos NI.KH.TI. KΩ.TA,TOΣ. Hazen una hermosa empresa, y es tan antigua, que dize P. Valeriano, en el libro. 21. Que Dario el que tenia pensamiento de señorear todo el mundo, solía traer una ropa roçagante de tela de oro, en que estava la empresa (que avemos puesto) labrada y bordada artificiosamente. Quiere dezir el Griego vocablo vitoriosissimo, porque el gavilan con las alas assi tendidas significaba en los misterios antiguos de los Egypcios victoria perpetua.¹⁷⁶

Pues, Mal Lara hace referencia a los misterios de los egipcios y al texto de Valeriano sobre los jeroglíficos, pero acaba denominando el símbolo empresa. Probablemente por la presencia del mote griego ω, como sugerido en el pasaje precedente, por no valorar realmente las diferencias entre los dos géneros. Ahora bien, lo más importante es la mención de Valeriano, algo que en la descripción ocurre explícitamente en tres ocasiones y que, con suma suerte, ya en su edición príncipe de 1556 nos ofrece el grabado con el jeroglífico en cuestión, que podemos entonces visualizar (Fig.2.43).¹⁷⁷



Fig. 2.43

Victoria perpetua, en Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Basilea, Michael Isengrin, f. 155r.

¹⁷⁵ Reproducción del *Recebimiento*, en Mal Lara, 1998:61r.

¹⁷⁶ *Ibid.*:65r.-v.

¹⁷⁷ La primera mención que el sevillano hace de Valeriano es la siguiente: “como dize Pierio Valeriano, en un libro, que hizo de las letras Egypcias, llamadas Hieroglyphicas”, en *Ibid.*:54r. La última cita se refiere al jeroglífico de la lechuza para significar la victoria conseguida gracias a Minerva, o sea la sabiduría, en *Ibid.*:67r.; cfr. Valeriano, 1556: lib. XX, f. 146v.

Para terminar con el uso emblemático de Mal Lara voy a proponer un pasaje que deja patente el intento de glorificar la historia de la ciudad a través de estirpes de míticas, existidas mucho antes de la venida de Cristo. Se trata de la descripción de la alegoría del río Guadalquivir:

Un Colosso de bronzo, que representava el rio Guadalquivir, el qual se llamo Betis, del Rey Beto, sexto Rey de los Hiberos, llamados despues Hispanos, 1836 años antes del advenimiento de nuestro señor, y de allí el Andaluzia toda Betica, que los Vandalos llamaron Vanadlia, estava allí en pie, aunque los mas de los ríos se figuras recostados, pero aquí Betis [...] Tenia la barva larga, los cabellos embueltos en una guirnalda de cañas, olivas y espadañas, y la mano derecha sobre un governallo, y a lo postrero, revuelto un Delphin declarando, lo que con la Ancora, y el Delphin solían los Antiguos, allí con mas Prudencia, revuelta la velocidad en los negocios.¹⁷⁸

El pasaje se cierra describiendo el habitual atributo para significar *festina lente*. Ya sabemos que se creía jeroglífico original egipcio según las noticias extraídas del volumen perdido de Queremón, pero en realidad es de derivación latina y propuesto por Francesco Colonna por primera vez. De todas formas, este no es la fuente directa del sevillano dado que fue profundo indagador de los adagios de Erasmo, donde el autor se extiende mucho en la descripción de esta sentencia. Es además interesante averiguar que Mal Lara utiliza estos jeroglíficos como atributos, de la misma forma en que se utilizaba artísticamente en los ejemplos italianos propuestos, al menos por lo que a los jeroglíficos de Horapolo se refiere.

Ahora bien, el humanista sevillano no se limitó al uso “jeroglífico” solamente en esta ocasión, sino hubo otra en que recogió una enorme cantidad de material de los diferentes repertorios sobre el tema. Pues, en 1568 Felipe II, contextualmente al nombramiento de Don Juan de Austria a Capitán General de la Mar, encargó la creación de una galera que poner a la cabeza de la armada española que, junto a la veneciana y la romana, en 1571 derrotó los barcos turcos en Lepanto, obteniendo una de las más importantes victorias bélicas contra los Otomanes. Esta Galera Real destacó ciertamente por su impresionante eslora de 60 metros, pero más aún por el programa iconográfico que se desarrollaba a lo

¹⁷⁸ Mal Lara, 1998:57r.-v.

largo de toda su estructura, tanto de popa como de proa, exterior como interior. Juan de Mal Lara fue entre los encargados de su ideación junto a más humanistas, entre los cuales el primer encargado en Barcelona, el italiano Giovanni Battista Castello (conocido como *Il Bergamasco*)¹⁷⁹ que empezó a esbozar el programa sobre papel y, desde el traslado del barco a Sevilla en 1569, Benvenuto Tortelo, que ya colaboró con Mal Lara para el programa del *Recebimiento*, y Cristóbal de las Casas, quienes vieron finalmente realizadas sus ideas.¹⁸⁰ Según las palabras del propio Mal Lara aprendemos que las iconografías que adornaban el exterior de la estructura se debieron casi en su totalidad al mencionado humanista italiano, mientras en Sevilla se completó, bajo su supervisión, mayoritariamente la parte interior, algo que se confirmaría también por su contenido más detenidamente mitológico y que se acerca mucho a las otras obras sevillanas que fueron hijas de su probable influjo humanístico sobre el ambiente bético. Me refiero sobre todo a las decoraciones de los techos de varias residencias como la casa del poeta Juan de Arguijo, Casa de Pilatos y el techo del Palacio Arzobispal, sobre los cuales volveremos en breve. Además del programa iconográfico en sí, el sevillano dejó un documento escrito con el cual describe de forma pormenorizada el aparato decorativo del barco, que se desarrollaba usando todas las herramientas retóricas y visuales posibles, relieves, epigramas, frisos, taraceas y sentencias: la *Descripción de la Galera Real*.¹⁸¹ Al igual que la *Philosophia Vulgar* también esta descripción está en castellano y solamente los epigramas son propuestos en latín, a los cuales en todos casos sigue la declaración en vulgar para que mejor se entendieran. Todo el conjunto de la galera se constituye como extensa maquinaria simbólica que trazaba la línea virtuosa que su capitán, Don Juan de Austria, debía tener en batalla. Por eso entre los sujetos representados había Jasón, capitán de la mitológica nave Argo, y Hércules, dos de los mitos fundadores de España y entre los más representados en el arte, pero se desplegaba todo el panteón mitológico, con escena de Prometeo, Diana, Argos y más alegorías particulares. Ahora bien, aunque sin saber exactamente quienes fueron los ideadores de las escenas, el privilegio que nos deja

¹⁷⁹ Podría tratarse (mera suposición dado que documentación al respecto no ha quedado) del mismo artista que forjó el programa iconográfico, típicamente mitológico, del Viso del Marqués, uno de los más importantes del género en España a estas alturas y que refleja el conocimiento del italiano de la decoración del palacio de los Doria en Génova; cfr. Camarero Calandria, 2021:56-57.

¹⁸⁰ Sobre la construcción de la Galera, empezada en las atarazanas de Barcelona para luego ser trasladado en Sevilla a finales de 1659 véase Carande Herrero, 1990; Camarero Calandria, 2021.

¹⁸¹ Se trata de manuscrito, hoy en la Biblioteca Colombina de Sevilla, que se quedó sin publicar hasta el 1876, cuando vio la luz gracias a la iniciativa de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces (Mal Lara, 1876).

esta descripción, además de ser escrita por lo que tenía que ser el supervisor de los trabajos artísticos, resulta ser la conmixión entre saberes y usanzas artísticas de raíz humanística italiana y sevillana. Temas mitológicos y simbólicos iban a entremezclarse dando lugar a un conjunto que, como puede apreciarse de la reproducción de la galera hoy en el Museo Marítimo de Barcelona, podía asombrar los mismos mares en cuyo espejo se reflejaba por tratarse de una verdadera enciclopedia de saberes flotante. Pues, con su *Descripción Mal Lara* nos brinda una obra literaria típicamente emblemática, exponiendo el epigrama y su declaración junto al “título” de la imagen al que se refieren. Sin embargo, si para los epigramas el autor deja claro en muchas ocasiones las fuentes directas de los cuales sacó la idea, para las obras plásticas no se expresa respecto a las posibles fuentes.¹⁸² De hecho, se ha propuesto que estas pudieran ser los mismos grabados que iban a ilustrar los diferentes textos literarios, pero esto no sería suficiente para cubrir toda la extensión del programa iconográfico. Pese a esto, cabe decir que Mal Lara utilizó dos tipologías de fuentes, las clásicas, en menor medida, y las contemporáneas, puestas a raíz de la mayoría de las creaciones simbólicas y literarias. Sin detenerme demasiado en las primeras, donde se cuentan muchas citas de Virgilio y Ovidio, los más usados, pero también de Homero, Platón y Hesíodo, para nuestro objetivo es preciso profundizar la segunda tipología en que el autor principal es Pierio Valeriano con sus *Hieroglyphica*, seguido por los emblemas de Andrea Alciato que, con sus temas mitológicos convertidos al alcance de la moral común parecen casi conducirnos a través del programa iconográfico de la galera.¹⁸³ Cuanto a Valeriano, su nombre es citado a lo largo de toda la obra de Mal Lara que, en algunas ocasiones, copia palabra por palabra los pasos del italiano sin citarlo. Pues, el italiano encuentra al menos 35 menciones y exponer aquí todos los pasajes resulta imposible, así que expondré dos casos donde enteras zonas simbólicas proceden del volumen de los jeroglíficos de 1556. En las arrumbadas de proa se encuentran dos conjuntos pictóricos, uno a la izquierda que gira alrededor de la figura de Ulises y, a la derecha, centrado en Eneas. Este último está rodeado a los cuatro lados por figuras recogidas directamente de Valeriano. La primera es una cabeza de león sobre un ara acompañada de la letra VIGILANTIA CVSTOS. Según sus palabras:

¹⁸² Sobre los artistas, pintores y entalladores que trabajaron en la creación de las obras visuales véase Camarero Calandria, 2021:93-97; 107-151.

¹⁸³ Sobre todas las fuentes y menciones de Mal Lara en la Descripción véase el trabajo de Carende Herrero, 1990:200-294.

los egipcios denotaban por esto la cabeza de un león: la causa, porque sólo este animal de los que tienen las uñas encorvadas ve luego en naciendo [...] es de muy liviano sueño, tiene los ojos en tanto que duerme resplandecientes, y en cierta manera abiertos, y es que los ojos tiene muy grandes y los párpados pequeños, que no los cubren bien, y aunque duerma quédale mucho resplandor de los ojos fuera, y assí se pintavan y esculpían en todas las puertas de los templos, y assí también lo dedican al sol, que tiene la mesma condición de siempre estar mirando la tierra. Remítome en los demás a Pierio en el libro primero.¹⁸⁴

Como mencionado, no sabemos la apariencia de este verdadero jeroglífico, pero es posible que resultase igual al grabado que adorna el texto de Valeriano (Fig. 2.44). Mal Lara sigue declarando:

La segunda a la mano derecha es un caballo con alas que dize CELERITAS, el qual tiene figura del Pegaso [...] ¹⁸⁵ La tercera es un perro o galgo, con gran diligencia vuelto el rostro a quien lo ha de mandar, y una letra, FIDELIS OBEDIENTIA, Porque la obediencia con fidelidad está señalada en el perro con muchos exemplos. Pierio, libro quinto. ¹⁸⁶ La quarta una Esphinge que dize, TACITURNITAS, silencio y callar, porque no ay cosa que tanto importe [...] ¹⁸⁷ Fue la sphinge aquel animal medio mujer y medio león que mató Edipo con su saber junto a Thebas. ¹⁸⁸

¹⁸⁴ Mal Lara, 1876:151; cfr. Valeriano, 1556: lib. I, f. 3r. Este jeroglífico se encuentra también en Horapolo, pero Mal Lara cita solamente a Valeriano. Eso podría sugerir su desconocimiento de la obra llevada a Italia en 1422.

¹⁸⁵ En Valeriano (lib. IV, f. 32v.) no aparece bajo el lema *celeritas* sino fama, pero en la declaración se explica que significa también quienes huyen.

¹⁸⁶ Valeriano, 1556:lib. V, f. 42v.

¹⁸⁷ El grabado que voy a proponer no se refiere exactamente al significado propuesto por Mal Lara, sino a *Meretrix*. Sin embargo, no propone diferencias visuales para el significado de “silencio”; en Valeriano, 1556: lib. I, ff. 13v.-14r.

¹⁸⁸ Mal Lara, 1876:151-152.

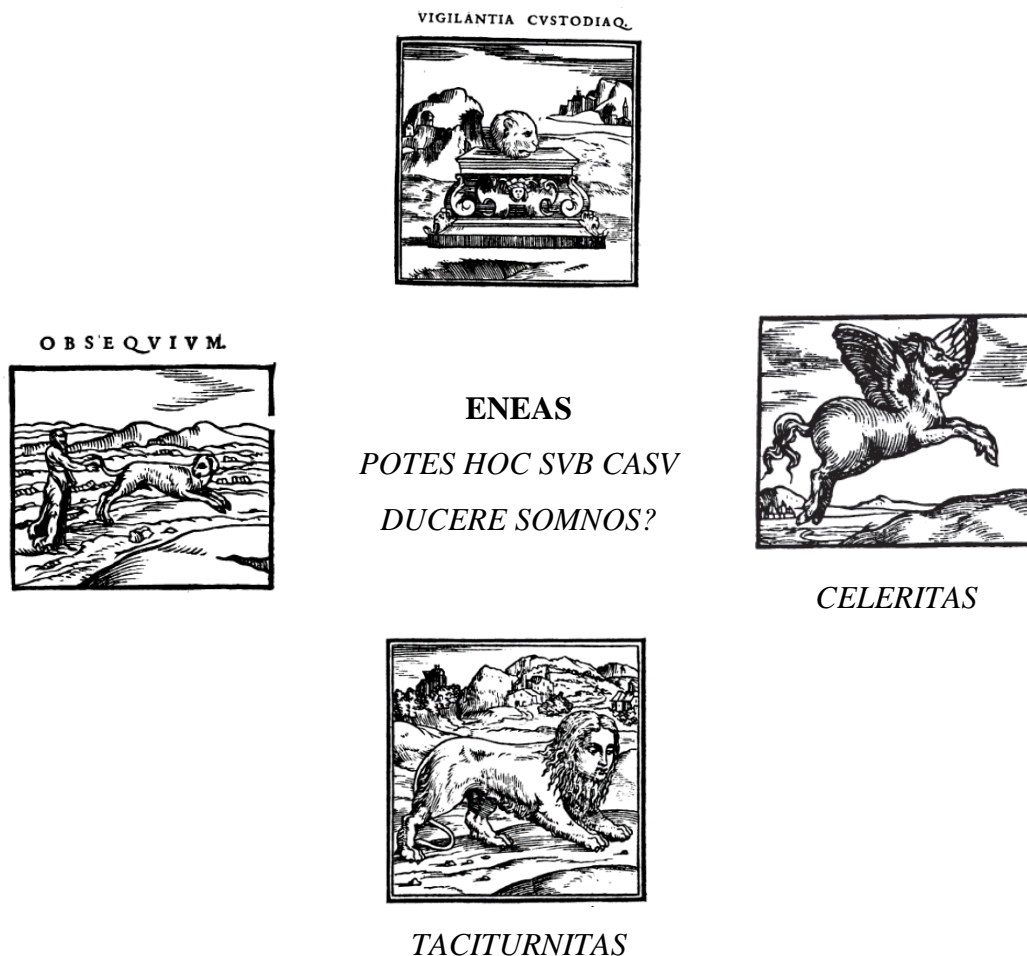


Fig. 2.44

Jeroglíficos en la arrumbada de proa derecha de la Galera Real.

Al igual que esta composición sobre Eneas, su hermana del lado izquierdo pone alrededor de la figura de Ulises “las cuatro letras hieroglíficas”¹⁸⁹ del águila con las armas de Austria¹⁹⁰, una cigüeña,¹⁹¹ un gavián¹⁹² y una lechuza.¹⁹³

Otros elementos jeroglíficos dignos de mención procedentes directamente de Valeriano se encuentran en los 6 pedestales de la tijera de popa. Mal Lara explica que estos pedestales se acompañan de

unas letras Hieroglyphicas. De lo qual, porque llamo letras a lo que es animal o ave, daré razón; está muchas veces repetido que los sacerdotes de Egipto tenían diferentes

¹⁸⁹ Mal Lara, 1876:154-157.

¹⁹⁰ Cuya declaración remite totalmente al pasaje de Valeriano, 1556: lib. XIX, 137v.

¹⁹¹ Con la letra *Mvniementvm ab insidiis*, en *Ibid.*: lib. XVII, 125v.

¹⁹² *Anima mea in manibvs meis*, en *Ibid.*: lib. XXI, f. 152r.

¹⁹³ Acompañado del mote *Prvudentia felix*, en *Ibid.*: lib. XX, 146v.

formas de letras o figuras, con que declaravan sus conceptos, por figuras de animales, de aves, de reptiles, por partes del cuerpo humano, y otras cosas, que en Griego Apolodoro, y en latín nos dio a entender Pierro Valeriano.¹⁹⁴

De esta definición muy al paso con los tiempos por lo que al conocimiento de los jeroglíficos se refiere, aprendemos que el sevillano tenía el mismo conocimiento de muchos humanistas italianos sobre los jeroglíficos, o sea letras figurativas detrás de las cuales se ocultaba un concepto. Una interpretación simbólica, pues. Además, antes se ha dicho del desconocimiento de Horapolo por valerse solamente de Valeriano pese a que este refiriera de jeroglíficos presentes en su predecesor egipcio. Aquí Mal Lara declara conocer la existencia de Horapolo (llamado Apolodoro) aunque desconociese sus versiones latinas de principio del siglo.¹⁹⁵

Ahora bien, de estos seis jeroglíficos presento los dos menos frecuentes. En el tercer pedestal de la izquierda se enseña un:

Basilisco, que tenia la cabeça de halcón y los ojos abiertos, porque quando los egipcios querían mostrar algria publica, los ponían abierto, y para dezir, que de Dios venia en favor al pueblo, lo qual era al contrario si los ponían cerrados: tenia el basilisco alas y lo demás era de culebra, de doce dedos de grueso y una mancha en la cabeça y una diadema de donde le pusieron nombre VRAEOS los egipcios, y los griegos basiliscos, los latinos regulo y nosotros le diremos reyezillo [...] y assi con la diligencia y brio del señor Don Juan se prometerá alegría pública, que dicen las letras. HILARITAS PVBLICA.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Mal Lara, 1876:179.

¹⁹⁵ Horapolo lleva dos citas en la *Descripción de la galera*. La primera es indirecta al afirmar que “un autor antiguo hizo dos libros de letras Hieroglyphicas, y en el segundo libro pone una que significa estas dos palabras [*sustine et abstine*] de epicteto, que atando a un toro la rodilla derecha, en quanto a lo natural le haze sufrirse, y apartarse del ayuntamiento de las vacas, y en lo moral denota un hombre modesto y sufridor”, en Mal Lara, 1876:73; cfr. Horapolo, II, 78. Se trata de jeroglíficos explicado también por Valeriano (lib. III, ff. 23v.-24r.), pero contrariamente a muchas otras ocasiones el humanista italiano no expresa la procedencia de Horapolo, así que es posible que Mal Lara sacase este jeroglífico directamente del léxico egipcio dado que su pasaje termina explicando que “lo qual también trae Pierro Valeriano, tratando del toro y es un emblema de Alciato”. Pues, Mal Lara denota haber leído también la definición del jeroglífico de Valeriano que asoció a Horapolo, confirmando también la lectura de este último. El humanista sevillano vuelve otra vez a citar Horapolo en ocasión del jeroglífico de la sepia: “Oro Apolo el que escribió primero de toda la declaración de las Hieroglyphicas, dize que los Egipcios per declarar un hombre que se aplicaba a cosas de grande honor y se ofrecía a grandes peligros, pintaban una xibia, porque quando se vee perseguida derrama aquello negro que tiene y assi escapa honrosamente”, en Mal Lara, 1876:233; Horapolo, II, 114.

¹⁹⁶ Mal Lara, 1876:185-186.

Todo lo escrito por Mal Lara procede del pasaje de Valeriano¹⁹⁷ que nos enseña también una posible figuración de lo que tenía se tenía que representar en la galera (Fig. 2.45).

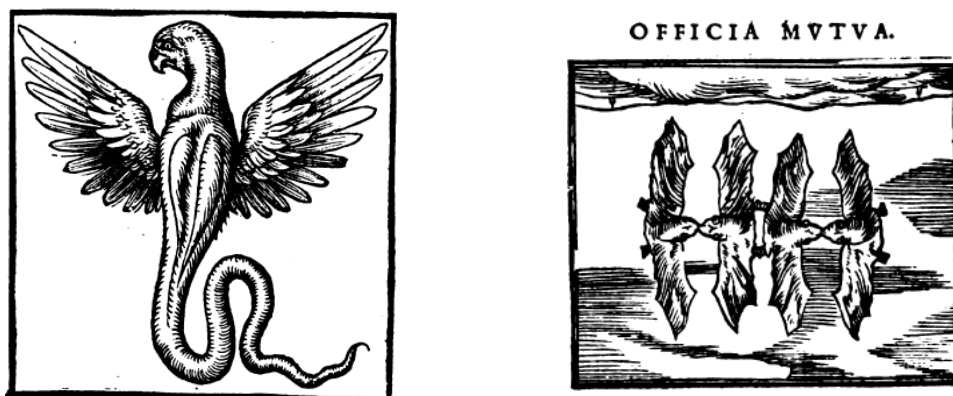


Fig. 2.45

Ilustraciones para los *Hieroglyphica* de Valeriano utilizados por Mal Lara.

Los otros pedestales de la izquierda se adornan con una grulla con una piedra en la pata,¹⁹⁸ una cabeza de cigüeña sobre una uña de hipopótamo,¹⁹⁹ mientras los de la derecha con un gallo,²⁰⁰ un ganso con una piedra en la boca²⁰¹ y entre los dos:

Quatro murciélagos asidos por las bocas, porque señalavan con esto el ayudarse unos a otros con grandissimo cuidado y a tiempo de socorro acudir sin deshermanarse, es natural de estos animales, quando los persiguen, encadenarse y defenderse juntos, lo qual se haze en las galeras y en los soldados dellas, y anse visto muchos murcielagos asidos en esta forma y assi está bien esta letra, OFFICIA MUTUA, favores al trocado, ayudándose unos a otros, porque de aquí viene el crecer quantas cosas quieren venir a ser grandes (Fig. 2.45).²⁰²

Al igual que Mal Lara usó la versión original en latín de Valeriano, lo mismo hizo con los emblemas de Alciato, siempre citados en idioma clásico o traducidos directamente

¹⁹⁷ Valeriano, 1556: lib. XIV, f. 105v.

¹⁹⁸ Ibid.: lib. XVII, f. 129r.

¹⁹⁹ Ibid.: lib. XVII, f. 124v.

²⁰⁰ Ibid.: lib. XXIV, f. 173v.-174r.

²⁰¹ Ibid.: lib. XXIV, f. 174v.

²⁰² Mal Lara, 1876:188; Valeriano, 1556: lib. XXV, f. 179r.

por él, sin utilizar otras versiones. Las citas del jurisperito milanés alcanzan el número de 10, a veces traduciendo sus epigramas o partes de ellos, otras veces describiendo figuras que en realidad son emblemas del italiano, como en el caso ya citado del toro con su pata atada o de la cabeza de jabalí en ocasión del epigrama número 13, acompañada con la letra:

IN DIES MELIORA, cada día mejor: es emblema que puso Alciato ofrecer una cabeza de jabalí el año nuevo, para declarar, que adelante yrá mejor, porque es la costumbre de este animal yr manteniéndose de lo que halla delante y assi va siempre abriendo camino y dándose esperanza de hallar buenos sucesos en todo (Fig. 2.46).²⁰³

El epigrama presentado es el siguiente:

*Ulterius meliora piis Deus Optimus addet,
Dum patris audaces Dux imitare manus.*

Seguida de la siguiente declaración:

Dará Dios que es bondad suma, los bienes,
Quanto mas adelante el tiempo fuere,
Si tu con el valor, y brio vienes,
A parecer al padre, que refiere
Siempre la obligacion que en hacer tienes,
Quanto en la gloria eterna jamás muere,
Y su Plus Ultra viene disfrazado,
En el presente que te avemos dado.²⁰⁴

²⁰³ Mal Lara, 1876:203-204.

²⁰⁴ Íd.



Fig. 2.46

In dies meliora, en *Andreae Alciati emblematum libellus*, Venetiis, Aldus, 1546, f. 33v.

En el texto de Mal Lara están otras cinco ocasiones parecidas en las cuales se remite directamente a los emblemas de Alciato en su tríplice forma, partiendo de la imagen.²⁰⁵ Pues, dicho de las dos fuentes más usadas por Mal Lara, a confirmación del contexto humanístico al cual hacía referencia tanto el autor de la Descripción como sus tertulianos y los otros humanistas involucrados en las obra para la galera, cabe decir que a los largo del texto encontramos autores que volveremos a encontrar en esta contribución como Lodovico Dolce, Sebastiano Erizzo, Claude Paradin, Geronimo Ruscelli, Celio Rodigino, Paolo Giovio con referencia a varias empresas,²⁰⁶ y el Polífilo, pero sin utilizar sus jeroglíficos sino otras xilografías.²⁰⁷ Finalmente, otro humanista más veces usado no podía que ser Erasmo de Róterdam, a cuya obra siempre hizo referencia, sobre todo en *La Philosophia vulgar*, y del cual recoge el tema del *Festina lente*. Este se posicionó en la parte izquierda del exterior de popa, donde sobre la pintura de los ocho vientos se creó el friso:

de tortugas, y delfines que estos significan tempestad y aquellos tranquilidad y por entrambas se representa la divisa tan celebrada, *Festina lente*. La qual se podrá escrevir

²⁰⁵ Véase Ibid.:73; 74; 141; 224; 288.

²⁰⁶ Ibid.:100; 231; 297; 373; 392.

²⁰⁷ Ibid.:415 ss.

por ser de tanta importancia y consideracion en el mismo friso, poniendo en los delfines *Festina*, y en las tortugas *Lente*.²⁰⁸

Pues, el adagio *Festina lente*, el número 1.001 de la recolección de Erasmo, es él en que más se detiene el humanista nórdico, alargándose varias páginas no sólo investigando los orígenes de la sentencia, sino también explicando las peripecias políticas europeas. Sin embargo, la unión entre tortuga y delfines no aparece en el texto de Erasmo, aunque en varios proverbios declara la lentitud de la tortuga en comparación a otros animales como el águila.²⁰⁹ Sin embargo, en este capítulo ya hemos encontrado el acercamiento entre delfín y tortuga para aconsejar de apresurarse lentamente, y es en el *Felicísimo Viaje* de Juan Calvete de Estrella, que entonces podría ser aquí la fuente directa para este friso.

Por cuanto hemos analizado Mal Lara resulta ser el humanista que más se acercó no sólo al tema simbólico, sino a sus derivaciones italianas, con todos los textos fundamentales de la emblemática que contribuyeron a la creación del aparato decorativo moralizador de la galera real y del recorrido realizado en Sevilla para el recibimiento de Felipe II. Mal Lara no sólo utiliza Valeriano, Alciato, Horapolo, el *Hypnerotomachi Poliphili* y Paolo Giovio, sino también se inserta plenamente en la corriente humanística italiana con las citas de varios exponentes entre los más importantes. Sin tener demasiadas informaciones sobre la academia sevillana de Mal Lara, sabemos que tuvo continuidad transmitiéndose, gracias a personajes como el artista Pablo de Céspedes, hasta llegar a principios del siglo XVII. En esta época encontramos en Sevilla un fenómeno artístico bastante único y que, después de cinco años de eclosión, se agotó, sin dar más frutos. Me refiero a los tres techos pintados entre el 1601 y el 1605 ca. para los ambientes de la casa del poeta Juan de Arguijo, casa de Pilatos y para el Palacio Arzobispal. Se reflejan aquí muchas de las temáticas mitológicas ya utilizadas por Mal Lara e incluso se incluyen algunos motivos emblemáticos. Más allá del tema mitológico estos techos comparten la técnica de ejecución basada en temples sobre lienzos empotrados en molduras que forman un techo plano. Se trata de tipología artística típicamente veneciana y que, probablemente, fue importada por Pablo de Céspedes del modelo de techo que Giorgio Vasari realizó en 1548

²⁰⁸ Ibid.:32.

²⁰⁹ Véase los adagios 668; 776; 784 en Erasmo da Rotterdam, 2014.

para el salón de su casa en Arezzo.²¹⁰ Pues, Pablo de Céspedes, quizá uno de los mejores ejemplos de pintores humanistas y teóricos españoles, además de formar parte del círculo de Mal Lara fue también uno de los contertulianos que se reunían en las estancias del poeta Juan de Arguijo y maestro del pintor Alonso Vázquez.²¹¹ Exactamente este último se ha hipotetizado ser el artista que pintó los templos para el salón de la casa del poeta, emplazada delante de la antigua iglesia y escuela de los jesuitas, bajo los consejos iconográficos del mismo Arguijo. El techo, como se aprende de la inscripción que lleva pintada, fue terminado en 1601 y hoy tenemos la fortuna de poderlo ver en el Palacio de Monsalves, siempre en Sevilla, gracias a cuyo traslado se salvó de un incendio en 1914. Pues, adentrándonos en el tema, el techo que adornaba una de las salas de la casa se rige iconográficamente alrededor de la escena central sobre Júpiter que preside la reunión de los dioses y en los otros lienzos se representan arabescos y grutescos entre los cuales, en las cuatro esquinas, se abren hueco las escenas de Astrea (o Justicia), la Furia, el rapto de Ganimedes de parte de Júpiter y la caída de Faetón: dos escenas virtuosas (la Justicia y Ganimedes) y dos viciosas (Furia y Faetón) que completan el mensaje general de la obra basada en su totalidad sobre las *Metamorfosis* de Ovidio. La importancia de esta obra procede sobre todo de la tentativa de interpretar los techos de casa de Pilatos, residencia del duque de Alcalá Fernando Enrique de Ribera que se terminó de pintar en 1604. Las noticias más extensas sobre esta fábrica derivan del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, quien fue el artista que pintó dos de los tres ambientes dotados de este adorno y que, según nos cuenta, se sirvió del auxilio técnico de Pablo de Céspedes, que como hemos visto conocía mejor que nadie en ambiente sevillano la técnica pictórica, y del asesoramiento iconográfico de Francisco de Medina.²¹² Pues en casa de Pilatos trabajaron personalidades que constituían el mismo círculo que probablemente se reunía en casa del poeta Arguijo y que pasó a formar también la academia del duque de Alcalá y de Francisco Pacheco. Es entonces posible que se tratara de una obra artística con la cual se intentó detallar y completar el techo de Arguijo. La primera estancia lleva la decoración

²¹⁰ Probablemente Vasari quiso replicar la típica manera veneciana dado que trabajó en la decoración del salón del Palazzo Corner-Spinelli en la ciudad lagunera. Después de su casa, Vasari replicó esta solución en el Salón dei Cinquecento de Palazzo Vecchio en Florencia; cfr. Lleó Cañal, 1999:176. Sobre las relaciones de Pablo de Céspedes con Italia *vid.* Díaz Cayeros, 2000.

²¹¹ A confirmación de las estrechas relaciones entre los tres, Juan de Arguijo fue padrino de uno de los hijos de Alonso Vázquez; López Torrijos, 1999:196. Sobre el tejido cultural alrededor de Arguijo y de la Sevilla del Siglo de Oro véase Loza Azuaga; Peñalver Gómez, 2017.

²¹² Lleó Cañal, 2017:140-141.

más monumental con el lienzo del Apoteosis de Hércules, algo que no sorprende dado que, como ya se ha mencionado, Hércules se creía fundador de la ciudad y podía fácilmente relacionarse al duque de Alcalá y su vida virtuosa. Sin embargo, esta imagen de héroe no fue la habitual de batallas y duelos, sino tenía un doble registro creado por de Medina para honrar la descendencia de la familia del duque de este personaje mítico, pero al mismo tiempo alabar las sesiones poéticas y humanísticas que se reunían en aquella habitación y en las cuales se trataba de temas tan altos y a menos que hacían “alcanzar el cielo”.²¹³ Como veremos y como afirmado por Lleó Cañal²¹⁴ los tres techos forman un recorrido visual del cual esta sería la primera etapa en la cual se sugería la necesidad de estudiar las cosas altas para encaminarse hacia la inmortalidad y la contemplación, hasta llegar al ambiente final de la biblioteca. Claramente esta escena central define el objetivo de este primer ambiente, pero se completa con ejemplos mitológicos positivos a los cuales se contraponen los negativos, símilmente a cuanto visto para la decoración precedente, aunque con menor número de escenas. En efecto, en un lado se agrupan las escenas virtuosas, con la Caída de Ícaro, el rapto de Ganimedes y Astrea (o diosa de la justicia), a las cuales es contraponían la caída de Faetón, Belerofonte sobre un caballo y la Envidia. La lectura más apropiada parece entender que Dédalo, representado al lado de Ícaro, gracias a su prudencia consigue matizar la temeridad de su hijo, al contrario de cuanto ocurrió a Faetón que cayó del carro de Helios. Gracias a esta postura lejana de cada extremo se podría conseguir levantar la propia alma hacia el cielo hasta contemplar la divinidad y ser acogidos por ella, algo aludido en el rapto de Ganimedes por el águila de Zeus. Gracias a esto se alcanzaría la justicia, o sea la recta vía, algo contrario a Belerofonte, quien intentó subir al cielo a lomo de su Pegaso para ser derribado por Zeus, algo que conduce a la envidia. En mi opinión se trata de programa iconográfico que remite a Ovidio y sus *Metamorfosis*, sin embargo, se ha puesto en relación también con los emblemas de Alciato dado que acuñó al menos cinco emblemas sobre los temas propuestos: la envidia, Belerofonte, Ícaro, Faetón y Ganimedes. Pues, cabe decir que en el texto del italiano la envidia es por cierto algo negativo, pero ni siquiera la representación visual se parece a la alegoría sevillana. Belerofonte se entiende de forma

²¹³ Eso decía una inscripción que hoy resulta borrada: *Petitur hac caelum via*, derivada de Ovidio, *Fast.*, I, 307.

²¹⁴ Lleó Cañal, 1999:178 ss.; Lleó Cañal, 2017:143 ss. Para el análisis de las iconografías véase también Navarrete Orcera, 2005:91-102.

positiva, mientras en casa de Pilatos es más bien negativa, mientras pasa exactamente el contrario con Ícaro, presentado negativamente por Alciato y positivamente en el salón de Pacheco dada la patente presencia de Dédalo. El único emblema que tanto por su representación como por el significado es igual a la representación de Pacheco es lo del rapto de Ganimedes, que Alciato explica como el alma que descubre el amor para la divinidad y por esta misma se conduce hacia el cielo para que la conociera (Fig.2.47 y 2.48).



Fig. 2.47
Dédalo e Ícaro, el Rapto de Ganimedes y Astrea, en Salón de Pacheco, temple sobre lienzo, 1604, Casa de Pilatos, Sevilla.



Fig. 2.48
Ganimedes, en *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, Lyon, Rovillio, 1549, p. 53.

Pues, se ha propuesto que el entero programa iconográfico tenga una raíz neoestoica, según la cual se requiere que el ser humano no ceda a las pasiones corporales y acepte someterse a Dios, con referencia a la religión cristiana que esta corriente filosófica de finales del siglo XVI quería acordar al primigenio estoicismo de Séneca. Sin embargo,

dado el conocimiento que el círculo de Pacheco tenía del humanismo italiano y de las novedades del arte no hay que descartar la hipótesis de que este ciclo tuviera una matriz neoplatónica que se mostraría bastante claramente. Por lo pronto cabe decir que se trata de estancias privadas, así que se podían entender más libre bajo un punto de vista iconográfico y del control inquisitorial y, de hecho, el hilo visual es meramente mitológico. Además, la ascensión de Hércules en el Olimpo es hecho explicado en el *Symposium* de Jenofonte²¹⁵ donde, durante el banquete, Sócrates dio un discurso sobre el amor entre hombres y jóvenes afirmando que hay que valorar mucho más el amor para el alma respecto al amor para el cuerpo, como atestiguado por Zeus. Este no convirtió en inmortales a las mujeres con las cuales se acostó por enamorarse solamente de su belleza exterior, sino lo hizo con los jóvenes, como los dioscuros Cástor y Pólux o Hércules, por enamorarse de sus almas más puras. Así que la ascensión de este último al Olimpo, como representado por Pacheco en el tema central, se debe exactamente a esta razón, al igual que en la escena de Ganimedes, otro joven que ascendió por su pureza moral como sigue explicando Sócrates en el mismo paso donde se atreve a brindar incluso una etimología de Ganimedes, nombre que significaría “él que con sus sabios pensamientos crea regocijo”. Así que el rapto perdería los valores físicos y sexuales asociados a los amores femeninos de Zeus para cargarse del mero gozo espiritual fruto del amor contemplativo de la divinidad, tan intenso que logró ascender hacia ella. Esta es la interpretación asumida por el humanismo italiano rebotante de neoplatonismo y que entonces interpretó esta elevación física como éxtasis de amor platónico.²¹⁶ Se trata de una solución abrazada por Alciato, como se puede leer del epigrama asociado a la imagen, y no cabe duda de que Francisco de Medina, Francisco Pacheco y Pedro de Céspedes conocieran muy bien el texto emblemático del italiano. Además, a partir de la edición lionesa de Rovilio de 1549 la iconografía del emblema cambió. Si antes Ganimedes se mostraba cabalgando el águila e indicando el camino hacia el cielo, ahora se muestra presa del ave que con sus garras lo envuelve y lo transporta hacia arriba con el joven que se deja llevar sin fuerzas, en trance, como si desprovisto de sentidos corporales y con su alma a punto de sublimarse. Por estos elementos, como también por la presencia del perro que ladra hacia el cielo viendo su dueño raptado y por las garras de Zeus que se enganchan a los tobillos de

²¹⁵ VIII, 23; 28-30.

²¹⁶ Cfr. Panofsky, 2009:295-302; Alciato, 2009:192-194.

Ganimedes, sabemos que esta imagen deriva de un dibujo de Michelangelo realizado para Tommaso de' Cavalieri en 1532, y que sin duda se asocia a la interpretación neoplatónica del episodio mitológico (Fig. 2.49). Se trata además de imagen que se asocia perfectamente al significado del emblema de Alciato y que fue aceptada por otros humanistas italianos cuyos escritos llevan claros rastros neoplatónicos, como en el caso de Natale Conti y de Achille Bocchi (Fig. 2.50).



Fig. 2.49

Rapto de Ganimedes, Michelangelo Buonarroti, 36.1x27.5 cm, 1532, Fogg Art Museum, Harvard University Museum, Cambridge.



Fig. 2.50

Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum libri quinque*, Bononiae, 1573, lib. III, p. 166.

A todo esto hay que añadir que la pintura de Pacheco es tan parecida a la de las ediciones de Alciato posteriores a 1549 (o a una copia del dibujo de Michelangelo) que se propuso como fuente visual directa para Pacheco. Pues, la interpretación neoplatónica que se origina del pasaje literario de Jenofonte se sobrepone perfectamente a la imagen de Ganimedes y a la de Hércules (esta última decididamente poco común) y explica perfectamente el programa de las salas siguientes. En efecto el siguiente ambiente, de planta cuadrada y más pequeño del que acabamos de ver, fue pintado por Jakob van der Gracht (1593-1652) con un panel circular donde se representa el *Banquete de los dioses olímpicos*.²¹⁷ La ideación es muy escenográfica y se relaciona a la iconografía de la sala anterior. Por fin Hércules ha llegado al Olimpo, con todo el banquete que dirige sus miradas hacia nosotros, hacia abajo, acogiéndonos y enviado a recogernos tres amorcillos que llevan ramas de laurel para coronarnos, como verdaderos Hércules que encuentran la verdad divina poniendo fin a la ascensión. En cuanto a las cuatro pinturas de las esquinas comparto la interpretación que ve en Eolo el símbolo de la Razón que controla los instintos carnales de los hombres;²¹⁸ Perseo alude al ascenso del sabio a la virtud después de haber vencido al pecado;²¹⁹ Belona es la encargada de transportar el poeta al palacio de la diosa Fortuna;²²⁰ la cuarta figura es más enigmática representando a una mujer (quizá una alegoría de la Verdad) (Fig. 2.51) que sujeta una nube en sus manos que es atravesada, o sería mejor decir que filtra los rayos del sol que está justo encima: podemos encontrar algo parecido con el mote *Hinc clarior* en las *Imprese illustri* de Girolamo Ruscelli, que la relaciona a una gran cantidad de significados entre los cuales destaca la declaración de que los filósofos, sobre todo los platónicos, nos muestran que nuestra mente no se puede elevar hacia Dios de inmediato, sin que algún velo haga algo de sombra para protegerla de tanta pura luz (Fig. 2.52).²²¹

²¹⁷ Este techo resulta posterior a los de Pacheco, tal vez de unas tres décadas posteriores dado que la presencia del artista flamenco frecuentaba el palacio desde 1528. Además, este techo tenía que reemplazar otro dañado; cfr. Lleó Cañal, 2017:151-152.

²¹⁸ Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, Madrid, 1928, vol. I, 285; Lleó Cañal, 2017:152, n. 393.

²¹⁹ *Ibid.*:n. 394.

²²⁰ Juan de Mena, *Laberinto de la Fortuna*; cfr. Lleó Cañal, 2017:152, n. 395.

²²¹ Ruscelli, 1556:367.: *Si troverà che ancora i Filosofi & principalmente i Platonicici con diverse vie & parole ci hanno dato lume di questo bel pensiero. Et fors'anco questa medesima intentione di mostrarci, che la mente nostra non può in se stessa levarsi & unirsi a Dio immediatamente senza qualche velo, che le faccia come ombra, & quasi la difenda & ripari da tanta luce.*

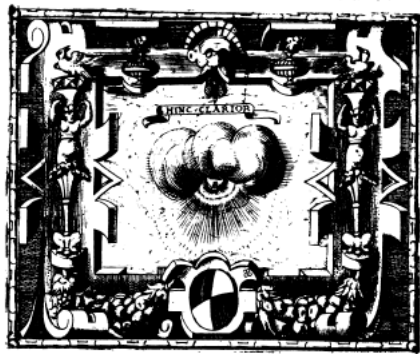


Fig. 2.51
Girolamo Ruscelli, *Imprese illustri*, Venetia, 1556, p. 363.



Fig. 2.52
Jakob van der Gracht, *Alegoría*, Casa de Pilatos,
Salón del Banquete de los Dioses Olímpicos,
1628 ca., Sevilla.

Finalmente hay otra pequeña habitación de 3.27 metros por 3.12 antes de entrar en la antigua biblioteca, y en este diminuto espacio en un atrevido escorzo se pinta Prometeo que en su mano derecha sostiene una antorcha encendida para simbolizar el fuego que robó a Zeus y que está a punto de insuflar en el hombre que lleva en la otra mano como una figurilla de barro. Se trata de otro techo realizado por Pacheco mientras el último tramo del programa iconográfico que correspondería a la biblioteca, el advenimiento de la más alta sabiduría ha sido demolida en 1867 a raíz de los daños ocasionados por el terremoto de Lisboa.²²²

Por fin, el último techo de esta trilogía se compone, símilmente al precedente ejemplo, de tres tramos diferentes, distribuyendo las iconografías en el salón principal, en el anteoratorio y en la galería del prelado del complejo del Palacio Arzobispal de la ciudad. Todo el programa fue encomendado por el arzobispo Fernando Niño de Guevara y fue realizado por dos artistas sobre los cuales no hay total certidumbre.²²³ Puesto el diferente emplazamiento respecto a los dos palacios privados anteriores, se dirige a exaltar la

²²² Lleó Cañal:1999, 180.

²²³ Al respecto se han trazado varias hipótesis, entre las cuales la más convincente reconoce la mano del italiano Girolamo Lucenti con el auxilio de varios ayudados, el principal de Gaspar de Reyes, pintor milanés contratado por Lucenti en 1604; cfr. Valdivieso; Martínez del Valle, 2020:19-20.

Iglesia frente a la herejía y ensalzar el oficio eclesial, más en particular los arzobispos de las diócesis de Sevilla.²²⁴ El Salón principal se compone de un techo rectangular muy extenso, cuyo programa se despliega en 20 registros donde se desarrollan ocho historias bíblicas principales, catorce secundarias puestas a los lados de las mencionadas y varios compartos decorativos compuesto por motivos a grutesco en los cuales se insertan elementos heráldico y, lo que aquí nos interesa más, elementos naturales, casi en totalidad aves y pájaros, en clipeos o elementos romboidales en cuyo marcos fingidos corre el mote sacado en todos casos de la palabra bíblica. Los tres lienzos principales que ocupan la anchura total del techo representan *La caída de Simón el Mago*, el *Arcángel San Miguel luchando contra los demonios*; *Daniel en el foso de los leones*. Todos los elementos iconográficos se forman conjugando al elemento visual el literario en forma de mote siempre de procedencia religiosa, que sea bíblica o de sus interpretaciones. Más allá de esta formación procedente de la tradición emblemática, lo más interesante se debe a las mencionadas zonas periféricas que rodean las figuraciones de mayor tamaño y donde elementos del mundo animal se acompañan de versículos bíblicos que remiten a claros significados cristianos. Ya veremos en el próximo capítulo que la mayoría de los autores españoles escribiendo sobre los jeroglíficos los entendían como escritura que usaba elementos del mundo de la naturaleza, más bien animal. Algo que con el tiempo fue asumido por la práctica de los emblemas que declaraban de mejor forma los significados de la figuración gracias a las partes literarias. En el caso de este techo somos testigos del fenómeno que Enenkel denomina “emblemización de los animales”, constituyendo un contemporáneo Fisiólogo visual que transmite significados cristianos que resultan de más fácil comprensión no sólo gracias a la letra, sino también a través de la exactitud de la representación pictórica que diferencia las diversas especies en los mínimos particulares. Pues, una verdadera enciclopedia natural cristianizada.²²⁵ Encontramos representaciones sencillas e intuitivas como en el caso del halcón con capucha rodeado por el mote *Spero lucem. Job. 17* que remite directamente al versículo de Job:²²⁶ “la noche dejará paso al día y, tras las tinieblas, espero la luz”. Imagen y mote se explican naturalmente, con el ave que vive en las tinieblas hasta que alguien le quite la capucha para que conozca y vea la

²²⁴ Sobre la obra véase Fernández López, 1999.

²²⁵ Sobre el tema véase Enenkel, 2019; García Arranz, 2010. El techo del Salón principal se forma ve aparecer solamente elementos animales excepto un caso donde se figura un arcoíris. El último de los tres techos, el del anteoratorio, enseña más variedad, con elementos vegetales, animales y frutos.

²²⁶ 17.13.

luz: alusión a la misión eclesiástica. Otras representaciones no pueden prescindir de un conocimiento más profundo. El nido con cinco golondrinas a la espera lleva el mote *Sic clamabo. Isaiae.38*, o sea “chillo como golondrina”²²⁷. Podemos comprender el sentido gracias a la noticia que quiere que la golondrina simbolice la igualdad porque reparte de forma ecuánime la comida entre todas sus crías.²²⁸ Así que, representar estas últimas mientras esperan el alimento remite a la tarea del prelado, que no tiene que distinguir entre los fieles.²²⁹ Encontramos además símbolos animales utilizados con profusión en ámbito religioso como el pelicano que se desgarrar el pecho para alimentar con su sangre a los polluelos para significar el sacrificio de los prelados para los fieles,²³⁰ o el águila que obliga sus polluelos a mirar el sol, algo que veremos de forma más profundizada en la segunda parte de este trabajo por aparecer en las justas poéticas organizadas a raíz de fiestas de carácter religioso.²³¹ Como mencionado, la única composición que se distingue de las demás representa un arcoíris entre dos nubes junto al mote *Misericordiae recordaberis. Abac.3* [No te olvides de la misericordia]. Se trata de emblema que explica bien Sebastián de Covarrubias como señal de paz y consuelo (Fig. 2.53).²³²



Fig. 2.53

Empresas naturales del techo del Salón principal del Palacio Arzobispal de Sevilla, 1605 ca.

Todas estas composiciones alcanzan el número de 24 y las fuentes de las cuales se recogieron las noticias resultan ser diversas. Rastreamos a Girolamo Ruscelli, Luca Contile y Andrea Alciato en al menos una ocasión, pero las que más se utilizaron, más

²²⁷ Is., 38.14.

²²⁸ Valeriano, 1556:lib. XXII, 161v.-162r.

²²⁹ Vid. Valdivieso; Martínez del Valle, 2020:80.

²³⁰ Ibid.:98.

²³¹ Cfr. capítulo 6.

²³² Covarrubias y Horozco, 1610: III, ff. 203r.-v.: “Aquel celestial arco, que tocando/ Con ambas puntas a raíz del suelo, / Sube su corba línea levantando/ Sobre las nubes al Impireo cielo:/ Con lo alto, lo baxo va igualando,/ Señal cierta de paz, y de consuelo,/ A la puesta del sol, que en el se puso,/ Quando el mundo quedó ciego y confuso”.

allá de la interpretación bíblica, son Pierio Valeriano y, sobre todo, el *Symbolorum et emblematum* de Joachim Camerarius. Los últimos dos textos son claramente los dos que más elementos sobre el mundo animal aportan, mucho más que el Fisiólogo, Horapolo o otros libros de emblemas o empresas. Finalmente, sin caer en la trampa de etiquetar estas composiciones, por su constitución podemos denominarlas sencillamente empresas naturales. Eso debido a su temática, al formarse por alma y cuerpo, por ser de bonito aspecto, formadas por pocos elementos visuales y por extender su mensaje no tanto a individuos, como prescribiría la buena práctica de las empresas, pero si a una categoría, la de los prelados.

Pues, resumiendo cuanto visto hasta el momento, respecto al uso jeroglíficos de Mal Lara en los tres techos sevillanos asistimos a una “desección” del tema, con los elementos jeroglíficos que desaparecen en favor de los meros, y más rarefactos, elementos emblemáticos que casi pasan desapercibidos delante de tanta envergadura mitológica y religiosa. Sin embargo y más allá del mero elemento jeroglífico o emblemático, lo que importa destacar es la posible lectura neoplatónica del ciclo iconográfico de los techos de casa de Pilatos, que se atestiguan entonces como uno de los exiguos ejemplos artísticos en que la doctrina imperante en algunos de los círculos humanísticos italianos logró abrirse paso en el tejido cultural español. Al contrario, las empresas naturales del Palacio Arzobispal de Sevilla demuestran la capacidad de integrar la práctica emblemática en los más altos niveles eclesiásticos, aunque notamos una clara diferencia con los temas paganos, neoplatónicos y más ocultos de los dos ejemplos “hermanos” anteriores.

Pues los ejemplos artísticos emblemáticos españoles que hemos analizado hasta ahora nos dejan claro que hasta el comienzo del siglo XVII podíamos encontrar obras que no tenían nada que ver con el territorio religioso siendo más bien relacionadas, hasta mediados del siglo XVI, a las obras fundamentales italianas, para luego hibridarse con temas mitológicos y propios del más maduro humanismo transalpino al que se añadieron diversas formas emblemáticas, sobre todo de Alciato, Valeriano, algunos tratadistas de empresas como Ruscelli, para pasar a valerse también de los contemporáneos castellanos después de las primeras publicaciones al respecto a partir de 1581. Las actuaciones emblemáticas en ámbito religioso marcaron siempre presencia, pero si en la segunda parte del siglo XVI compartían el escenario también con las obras profanas, a partir del siglo XVII alcanzaron la gran mayoría de las representaciones. Incluso me atrevería a decir,

aunque sin tener datos ciertos, casi la totalidad de las obras emblemáticas de natura artística, con un natural empobrecimiento del léxico simbólico y una ineluctable sobreposición entre los géneros. Pues, un gran ejemplo de solución emblemática artística religiosa en tierra andaluza en la segunda parte del siglo XVI fue realizada por el orfebre y escultor Juan de Arfe (1535-1603), quien alcanzó casi el monopolio en la realización de las custodias arquitectónicas en tierra española o, al menos, entre las más hermosas y compuestas, labrando las de Ávila, de Valladolid y, poniéndose cronológicamente entre las dos, la de Sevilla. El artista recibió el encargo en 1580 llevándolo a cabo en 1587, cuando los cuatro registros arquitectónicos de plata llegaron a medir los 3.80 metros de altura, componiendo su obra de orfebrería más importante y donde claramente no se podían olvidar las instancias del Concilio de Trento dado que se colocaba en los años centrales del arte contrarreformista.²³³ Más allá del sumo valor artístico y del contenido emblemático que en breve descubriremos, la peculiaridad de esta creaciones reside también en la existencia de unas “instrucciones”, que nos ayudan a comprender su construcción, escritas por mano del mismo Juan de Arfe y titulada *Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, publicada para el término de los trabajos, el 1587 (Fig.2.54). Así que empezando el análisis simbólico de esta pieza podemos valernos de este privilegiado guía literario, aunque en algunos pasajes resultan errores.²³⁴ Pues, para empezar cabe decir que el programa iconográfico fue ideado por el canónigo Francisco Pacheco y las formas emblemáticas aparecen en los tres primeros cuerpos, alcanzando el número total de 18, distribuyéndose en el número de 6 en cada cuerpo.

²³³ Sobre las realizaciones de Ávila, Valladolid y Sevilla de Juan de Arfe véase Pérez Hernández; Sánchez Sánchez, 2017; Andrés González, 2008; Andrés González, 2011; Sanz Serrano, 2006; Andrés González, 2015.

²³⁴ Sobre todo por lo que al tercer cuerpo de la custodia se refiere, donde se intercambian los motes entre jeroglíficos sin que correspondan a la realidad; cfr. Andrés González, 2015:123 ss.



Fig. 2.54

Reproducción de la custodia de Sevilla, en Juan de Arfe, *Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, 1587.

Juan de Arfe en su documento denomina los símbolos presentes en la custodia *Hieroglyphicos y empresas*, y se presentan como será en el techo del Palacio Arzobispal con imagen y mote. Ya veremos que se empieza a concretar un léxico simbólico religioso típico, que encontraremos en más de una ocasión también en los jeroglíficos y emblemas en honor de Ignacio de Loyola objeto de comentario en la segunda parte. Pues, el primer jeroglífico presentado es “una guirnalda de pámpanos y espigas, y en medio una granada abierta, que significa la Iglesia por la multitud y unión de sus granos”, junto a la letra *Posuit fines tuos pacem*.²³⁵ Pámpanos y espigas que de alguna forma protegen la granada remiten al vino y al trigo, o sea a la sangre y al cuerpo de Cristo sobre los cuales idealmente se respalda la Iglesia, aquí simbolizada en su multitud por la granada. Este significado lo aprendemos de Valeriano, donde este fruto puede significar tanto el pueblo numeroso (*populositas*), como también, quizá algo más preciso aún, la multitud de creyentes recogidos en un único vientre, con la clara alusión a los creyentes como granos y a la Iglesia como cáscara de la granada.²³⁶

²³⁵ Arfe, 1587: B3r. el mote deriva de Sal., 147.3.

²³⁶ Valeriano, 1556:lib. LIV, f. 397v.-398r. En la segunda acepción remite a una interpretación de San Jerónimo.

El segundo jeroglífico se forma por:

“una mano que entre las nubes se extiende sobre un nido de pollos de cuervo, los cuales tienen los picos abiertos y levantados, y la letra *Quanto magis vos*. Significando que el mismo Señor que tiene cuidado de sustentar los paganos o infieles, tiene particula providencia en sustentar su Iglesia con la hartura deste manjar celestial”.²³⁷

El cuervo era literariamente famoso por engendrar los polluelos que luego dejaría a sus suertes sin nutrirlos.²³⁸ Aquí la solución la ofrece el mote que procede del Evangelio de Lucas:²³⁹ “Considerad los cuervos, que ni siembran, ni siegan; que ni tienen despensa, ni granero, y Dios los alimenta. ¡Cuánto más valéis vosotros que las aves!”.²⁴⁰ Además, hay que notar el brazo que sale de las nubes, algo típico de la emblemática religiosa española para denotar la palabra y el querer de Dios.

El tercer jeroglífico representa:

“Una hermosa caña de trigo de la qual salen siete espigas muy gruesas, y la letra, *Semptierna sacietas*. Demostrando, que no como en los siete años de Egitp, sino que perpetuamente a de durar en la Iglesia de Christo la abundancia y hartura espiritual, por esta sagrada mesa de su cuerpo y sangre”.²⁴¹

La referencia directa es al versículo 41 del Génesis donde se profetizan los siete años de abundancia y los siete de carestía.

Claramente debido a la presencia del texto de Juan de Arfe la interpretación de los jeroglíficos resulta más sencilla. Como dicho, el registro visual es estrictamente religioso, con los motes que casi en la mayoría de las 18 empresas se sacan de la Biblia y con las imágenes que, a mano a mano que se sube de piso, dejan patente la misma derivación bíblica de los lemas. Así podemos encontrar los habituales animales piadosos, la cigüeña y el pelicano, pero resulta constante la presencia de espigas y racimos para simbolizar la presencia de Cristo en todos los niveles de la custodia hasta llegar al tercer cuerpo donde

²³⁷ Arfe, 1587: B3r.-v.

²³⁸ Eso ya se encuentra en la palabra bíblica: Job, 38.41; Sal. 147.

²³⁹ 12.24.

²⁴⁰ Cfr. Andrés González, 2015:115-116.

²⁴¹ Arfe, 1587: B3v.

el fuego se adueña de la escena simbólica. De hecho, se va a encender en el primer jeroglífico, que representa al ave fénix que prende fuego acompañado por el mote *Instauratio generis humani*.²⁴²; vuelve a aparecer, después de dos jeroglíficos que entre sus elementos tienen una cruz y los habituales pámpanos y espigas, en la cuarta composición con un carro en llamas de fuego que sube al cielo con el lema *Sic itur ad Astra* y en el último jeroglífico donde en un altar del sacrificio adornado de pámpanos y espigas están las llamas para significar el sumo sacrificio de Jesús. El mismo Juan de Arfe admite esta diferencia entre los cuerpos arquitectónicos de la custodia afirmando que el primero se dedicaba a la lucha de la Fe contra la Herejía,²⁴³ el segundo al Sacramento y el tercero, como queda muy claro por cuanto acabamos de ver, al sacrificio final. Pues, como subrayado por Andrés González, quien estudió las composiciones simbólicas de la custodia, es posible que Juan de Arfe denominara los símbolos como jeroglíficos y empresas, o sea diferenciándolos, porque en realidad los diversificó. En aquellos que adornan los dos cuerpos inferiores los motes se escriben en minúsculas y debajo del cuerpo, mientras en el último cuerpo van en mayúsculas y rematan el símbolo. Siguiendo estas diferencias y la denominación del autor, podemos pensar que las composiciones de los dos cuerpos inferiores se podrían denominar jeroglíficos, con clara preeminencia de la parte visual que se adelanta a la literaria, mientras en el último cuerpo hablan empresas, con la habitual composición donde el alma se pone por encima del cuerpo.²⁴⁴

Pues, ya de este ejemplo artístico averiguamos que si jeroglíficos y empresas se usaron también en ámbito religioso, algo que como veremos infra fue aceptado por las mismas deliberaciones del Concilio de Trento, no cabe duda de que los temas mitológicos, al menos en esta época en que la reacción a la herejía resultaba más fuerte y viva, no aparecían. Algo que se recuperó en parte con la institucionalización del género emblemático gracias a los jesuitas.

Siempre quedando en territorio andaluz, nos trasladamos a Granada- Aunque se pueda considerar una de las capitales culturales y artísticas españolas por su papel de bandera del cristianismo y de los reyes y emperadores cristianos, desde el punto de vista emblemático es arduo encontrar muestras artísticas que se puedan definir claramente

²⁴² O al menos, esto tenía que ser el mote originario, mientras hoy día aparece *Aeternum sacrificium*; cfr. Andrés González, 2015:123. Sobre la tradición del fénix y su relación con el mensaje cristiano véase capítulo 6.

²⁴³ Algo que hoy resulta con menor claridad dado que esta parte se modificó en el siglo XVII.

²⁴⁴ Cfr. Andrés González, 2015:127.

emblemáticas al igual que las que acabamos de ver para la capital hispalense. La inserción de patrones artísticos importados de Italia se resolvió en programas iconográficos típicamente mitológicos o alegóricos. No hace falta citarlo por completo dado que son sobradamente conocidos, pero me refiero a la decoración arquitectónicas del palacio de Carlos V o de la iglesia de San Jerónimo, los sepulcros labrados por Domenico Fancelli y Bartolomé Ordoñez en la Capilla Real, o portadas de palacios señoriales como lo de Casa de Castril, con su decoración típicamente renacentista al que se agrega el célebre enigma del balcón ciego rematado por la sentencia “esperando la del cielo”, quizá el único elemento del siglo XVI que se pueda acercar al modo jeroglífico aunque en realidad se trata de un enigma. Más allá de estos ejemplos en que la ascendencia italiana es patente, existe lo de Casa de los Tiros, donde iconografías medievales y renacentistas comparten espacios a partir de los personajes mitológicos de la fachada hasta las alegorías de las virtudes de la escalera interior, entre las cuales se posiciona la conocida cuadra dorada con su artesonado que se corresponde a una verdadera galería de personajes ilustres, otro típico programa humanista. Ahora bien, pese al interés artístico e iconográfico de todos estos ejemplos, no hay rastros de jeroglíficos ni, más en general, de emblemática. Para estos habrá que esperar el siglo XVII o incluso el siglo XVIII, cuando se creó la decoración de ambientes como el antecamarín de la Virgen de las Angustias, donde aparecen típicas empresas de índole cristiano, o el camarín de la Virgen de la Victoria, ambiente que merecería un estudio profundizado tanto por su sencilla componente simbólica material (con las taraceas marmóreas del suelo) como por la inmaterial, con los juegos de luz filosóficos que podrían remitir al neoplatonismo cristiano de Pseudo Dionisio Areopagita. Sin embargo, será en el siglo XVII que Granada vivirá una época en la cual podemos encontrar la mayor profusión emblemática gracias a los aparatos efímeros y a los certámenes poéticos organizados por varios eventos festivos. Algo que veremos más adelante. Pues, rehuendo en este capítulo el elemento efímero para encontrar rastros emblemáticos plásticos para el período que nos concierne, o sea sin alejarnos demasiado de las primeras décadas del siglo XVII, es preciso mencionar un óleo sobre lienzo de escuela granadina del siglo XVII titulado *El árbol de la vida*. Se trata de pintura presentada por Córdoba Salmerón en su tesis doctoral sobre el patrimonio artístico del conjunto jesuítico granadino de San Pablo en los siglos XVI y XVII. Esta obra se

encontraba en la sacristía de la iglesia, más precisamente en el segundo cuerpo de luces traseras y enseña, recogiendo de la misma descripción del investigador:

Un frondoso árbol, del que cuelga una campana, aparece Jesucristo de pie con un martillo en la mano derecha dispuesto a darle un toque que anunciará el final de la vida de esa persona. Mientras tanto a los pies, de rodilla dos personas, un hombre y una mujer, que parecen suplicar que alargue un poco más sus vidas. En otro lado del árbol la muerte con un hacha para cortarlo siendo ayudado por un demonio que tiene una cuerda alrededor de la copa de la que tira para que caiga antes (Fig. 2.55).²⁴⁵



Fig. 2.55

Escuela granadina, *Árbol de la vida*, óleo sobre lienzo, S. XVII, Sacristía de la iglesia de San Pablo, Granada (de Córdoba Salmerón, 2005:379).

Ahora bien, no he podido encontrar parecidos iconográficos, sin embargo, discrepo de la descripción ofrecida dado que él que viene juzgado por Cristo es solamente el hombre arrodillado delante de él. La mujer a su lado es sin duda la Virgen María, vestida como de costumbre de rojo y azul y con aureola que alumbra su cabeza, al igual que Jesús con el cual está conversando para interceder para el mortal. De hecho, este último, al contrario de la Virgen, no tiene ningún atributo divino, viste de hábitos normales e incluso lleva una espada mientras tiene las manos juntas intentando comunicarse con Jesús al cual dirige sus plegarias. Se trata de escena que no se encuentra frecuentemente y que se

²⁴⁵ Cfr. Córdoba Salmerón, 2005:379.

escenificó sobre todo en el teatro religioso popular y muy poco en pintura. En forma literaria podemos encontrar relatos del juicio del alma en el *Liber de miraculis Sancti Isidori de Lucas de Tuy* (S. XIII),²⁴⁶ donde se describe la peripecia de un clérigo presbítero de Orzonaga, pecador serial, que fue castigado por Dios con una enfermedad a raíz de la cual falleció, logrando enseguida resucitar. Confesándose delante de un capellán contó lo que había pasado entre su muerte y el renacimiento: antes de que el alma abandonase definitivamente su cuerpo le aparecieron una gran cantidad de diablos que estaban escribiendo todos sus pecados y, sin poder negarlos, los veía preparar las sogas de fuego con las cuales lo habrían trasladado al infierno. Apareció antes San Isidoro, su santo protector, para intentar hablar con los demonios, y luego la Virgen junto a la corte celestial para interceder. Los demonios así apelaron al redentor y, durante el tiempo del juicio, el alma fue devuelta al cuerpo y el clérigo no cesó de orar. Al final Cristo lo condenó al Purgatorio, matizando de esta forma la pena. Este es solamente uno de los ejemplos literarios, pero lo que es cierto es que la figura que intercede para el pecador intentando cambiar rumbo al juicio en la mayoría de los casos es la Virgen, la mejor en conseguir robar las almas de las garras de los demonios.²⁴⁷ Pues, en general el juicio se desarrolla en tres etapas: en la primera ángeles y demonios discuten entre sí para la custodia del alma del acusado; los demonios habitualmente ganan gracias a los muchos pecados establecidos en vida y se hacen con el alma, razón por la cual interviene la Virgen para defender el protegido; dado que María siempre sale vencedora, los demonios apelan para pedir una sentencia de Cristo, la definitiva. Pues, si la obra para la iglesia de los jesuitas de Granada trataría este tema, algo que tendría sentido al ver los elementos iconográficos presentes (el acusado de rodillas, la Virgen intercesora que habla con Jesús que está a punto de dictar sentencia y tocar la campanilla ataba al árbol frondoso, símbolo de la vida, que un diablo y la muerte quieren cortar, terminar), cabe decir que no hay muchos epígonos, sobre todo del siglo XVII.²⁴⁸ Sin embargo, podría tratarse de una

²⁴⁶ Publicada en castellano en 1525.

²⁴⁷ Otros juicios de las almas se encuentran en el texto de Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, siempre del siglo XIII. Sobre la tradición de los juicios del Alma véase el precioso texto de Ruiz Gallegos, 2018:15-114.

²⁴⁸ En efecto se encuentran ejemplos más antiguos, del siglo XII o incluso antes o relativos al siglo XVIII, sobre todo americanos. El único del siglo XVII que pude rastrear es conservado en el Museo del Prado: Mateo Cerezo, *El juicio de un alma*, 1663-64, inv. P000620. Se ve aquí Cristo entronizado en cielo juzgante, mientras a medio camino la Virgen intercede para el suplicante arrodillado que a su lado tiene Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, que al igual de la Virgen intentan interceder para el acusado ofreciendo el rosario y el pan a Cristo.

“vulgarización” del tema de juicio del alma que en esta versión recogería de temas emblemáticos, como lo del árbol para representar los “hombres de edad”. Se trata de tema muy afín a la Compañía de Jesús dado que fue sujeto principal de un emblema creado para las honras que hizo la Compañía de Jesús de Madrid a la muerte de María de Austria en 1603. El texto publicado para la ocasión se ilustra con el emblema que ve bajo el mote *Succide arborem et germen relinque* [Cortad el árbol y dejad el retoño]²⁴⁹ un esqueleto con un hacha que acaba de cortar un árbol de cuyo tocón salen nuevos brotes. El sentido lo explica la subscriptio: “Hermoso pimpollos dexa,/ Donde se conserve, y viva,/ El que oy la muerte derriba” (Fig. 2.56).²⁵⁰



*Hermosos pimpollos dexa,
Donde se conserve, y viva,
El que oy la muerte derriba.*

Fig. 2.56

Succide arborem et germen relinque, en *Libro de las honras*, Madrid, Luís Sánchez, f. 53r.

Pues, el árbol se refiere entonces a la vida²⁵¹ que, en el caso de María de Austria se ha acabado por mano de la muerte y su golpe de hacha, mientras en el cuadro granadino todavía existe, queda en pie a la espera de la sentencia final de Cristo, con la muerte y el demonio que empiezan a atentar a su estabilidad y firmeza.

Si esta interpretación es acertada, estamos delante a una invención pictórica que, pese a la escasa calidad técnica, enseña gran invento iconográfico al unir un tema clásico no muy conocido, como lo del juicio del alma (o Virgen intercesora) emparejado a un tema emblemático que remite a la vida en peligro, a punto de terminar, con el demonio (siempre

²⁴⁹ Dan., 4.11.

²⁵⁰ *Libro de las honras*, 1603:53r.

²⁵¹ Así se expresa en la declaración: “Los hombres de edad, son comparados a los árboles robustos y viejos, y ya carcomidos con los largos años”; en *Ibid.*:52v.

presente en los testimonios literarios del juicio del alma) y la muerte que se auxilian para cortar el árbol, alegoría de la vida del “imputado” en este caso en vilo.

Encontrar esta obra emblemática (e interpretarla) ha costado mucho trabajo, confirmando de esta forma la efectiva dificultad de localizar en Granada esta tipología de arte incluso para el siglo XVII. Sin embargo, quiero terminar este catálogo de obras jeroglíficas y emblemáticas andaluzas con uno de los temas monumentales más comunes entre las ciudades de la Comunidad y cuya tradición nació exactamente en Granada: la columna del triunfo de la Inmaculada. En el caso granadino hoy día la columna se encuentra en la contemporánea plaza a la cual confiere el nombre, pero originariamente se encontraba muy cerca de la puerta de Elvira, antigua entrada a la ciudad en época de dominio árabe. Como dicho se trata de solución artística que, al menos por lo que a España se refiere, abrió paso a los ejemplos que irán a adornar la topografía de un gran número de ciudades españolas. Cabe decir que el dogma de la Inmaculada fue declarado oficialmente solamente en 1854 por papa Pío IX pero el arzobispo Gómez de Castro impulsó la corriente concepcionista tanto en Granada como en Sevilla entre el 1591 y el 1609. De hecho, el Cabildo del ayuntamiento granadino, al que se añadieron la Universidad, la Catedral y la Inquisición, decidió dejar a la ciudad un testimonio material de esta fe en 1618, cuando se deliberó levantar un monumento a la Inmaculada. Los trabajos empezaron solamente en 1621 arrastrándose hasta el 1634 por lo que se refiere al mero monumento²⁵² cuyo diseño fue encargado a Francisco de Potes (aparejador de las obras de la Alhambra) junto al escultor Alonso de Mena, con este último que fue también el ejecutor. Dejando el análisis del entero monumento que por sus soluciones ornamentales y estructurales en mi humilde opinión se atestigua como el mejor ejemplo sobre el género en España, por lo que al emblemático respecta vemos una solución muy inteligente adoptada por el mencionado Pedro de Mena, quien modificó los planes iniciales del proyecto para incluir los símbolos marianos en el fuste de la columna.²⁵³ En efecto, hoy día podemos ver este elemento adornado con 32 óvalos con emblemas marianos entrelazados entre sí por motivos vegetales, constituyendo así un entramado que en su origen se mostraba con policromía y doradura. En el interior de cada uno de estos óvalos,

²⁵² El labrado para la reja se terminó en 1638. Sobre la columna de Triunfo de Granada véase Gómez-Moreno Calera, 1991; Gómez-Moreno Calera, 2014; Gómez-Moreno Calera, 2013:131-141.

²⁵³ El monumento mide 22 metros de alto y la blancura del fuste hizo que se trate de columna desecheda del patio del palacio de Carlos V, donde se optó para otra tipología de material que mejor se acordase al tono del conjunto que remata el cerro de Sabika.

ordenados en cuatro filas de ocho, se inscribe un símbolo que, leído junto a todos los demás, forma el prototipo iconográfico de la Inmaculada denominado *Tota pulchra*. Se trata de simbología que presenta en forma visual el contenido de las letanías lauretana, o sea un modo de orar repetitivo basado en cortos versos o fórmulas de súplica que en nuestro caso, como indicado por la denominación, se originaron en el santuario italiano de Loreto y fueron aprobadas por papa Sixto V en 1587.²⁵⁴ Pues, estas letanías proceden de la palabra bíblica originándose básicamente del Cantar de los Cantares. En la columna granadina encontramos entonces estos símbolos sin más atributos o indicación literaria (Fig. 2.57). Hallamos entonces el símbolo de la torre, tema que evolucionó en pintura hasta el modelo de la *turris eburnea*²⁵⁵ y que se refiere a la torre de David,²⁵⁶ indicación de firmeza y belleza espiritual. El pozo,²⁵⁷ alusión a la función vital del agua, algo que se refleja en la misma María. La media luna,²⁵⁸ que es fruto de la refracción de la luz del sol al igual que María con Dios, y por eso el mismo pasaje del Cantar usado para este símbolo se puede aprovechar también para figurar el símbolo del sol para significar la justicia de Dios sobre nosotros, reverberada por la Virgen. Entre estos símbolos, siempre relacionado al Cantar, está quizá el más conocido sobre la Virgen, lo de huerto cerrado,²⁵⁹ metáfora de la virginidad de María. Estos son solamente algunos símbolos que derivan del Cantar de los cantares, pero hay más de varios versículos bíblicos, como el caso de la imagen del templo, que remite a aquello del Espíritu santo recogiendo de la primera carta a los Corintios,²⁶⁰ siempre aludiendo al cuerpo como templo, o sea a la pureza de María, exterior e interior. También encontramos a la escala de Jacob²⁶¹ como alusión al camino ascensional y a la capacidad de unir tierra y cielo, papel propio de la Virgen María. Si la mayoría de estos símbolos para alguien con un mínimo de información religiosa o iconográfica pueden parecer fácilmente interpretables, hay algunos que sin conocer las letanías no se podrían asociar a la Inmaculada, como la ciudad, cuya relación con María

²⁵⁴ En ámbito cristiano el uso de las letanías empezó ya desde el siglo VI y por lo que al culto inmaculista se refiere, además de las lauretanas, existen también las letanías venecianas, las de Maguncia y las deprecatorias. Sobre el origen y la simbología de las letanías marianas véase Peinado Guzmán, 2015.

²⁵⁵ Véase por ejemplo *La Virgen del cuello largo* de Parmigianino.

²⁵⁶ Cant. 4.4: “Tu cuello, la torre de David, erigida para trofeos”.

²⁵⁷ Cant. 4.15: “pozo de aguas vivas”.

²⁵⁸ Cant. 6.9: “¿Quién es ésta que surge cual aurora, bella como la luna, refulgente como el sol, imponente como batallones?”.

²⁵⁹ Cant. 4.12: “Huerto eres cerrado, hermana mía, novia, huerto cerrado, fuente sellada”.

²⁶⁰ 1 Cor. 6.19: “¿O no sabéis que vuestro cuerpo es santuario del Espíritu Santo?”.

²⁶¹ Gen. 28.12: “Y tuvo un sueño; soñó con una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella”.

se recoge de un versículo de los Salmos²⁶² para aludir a Jerusalén, estable y originario centro de la espiritualidad. Siempre de los Salmos procede la figura de la palmera,²⁶³ símbolo que como veremos será entre los más usados para significar la victoria, el triunfo y la virtud. De Sabiduría deriva una de las imágenes más asociadas a la Virgen, el espejo,²⁶⁴ o sea el *speculum sine macula* representado por el alma pura de la Inmaculada, capaz de reflejar la santidad y la justicia divina.²⁶⁵

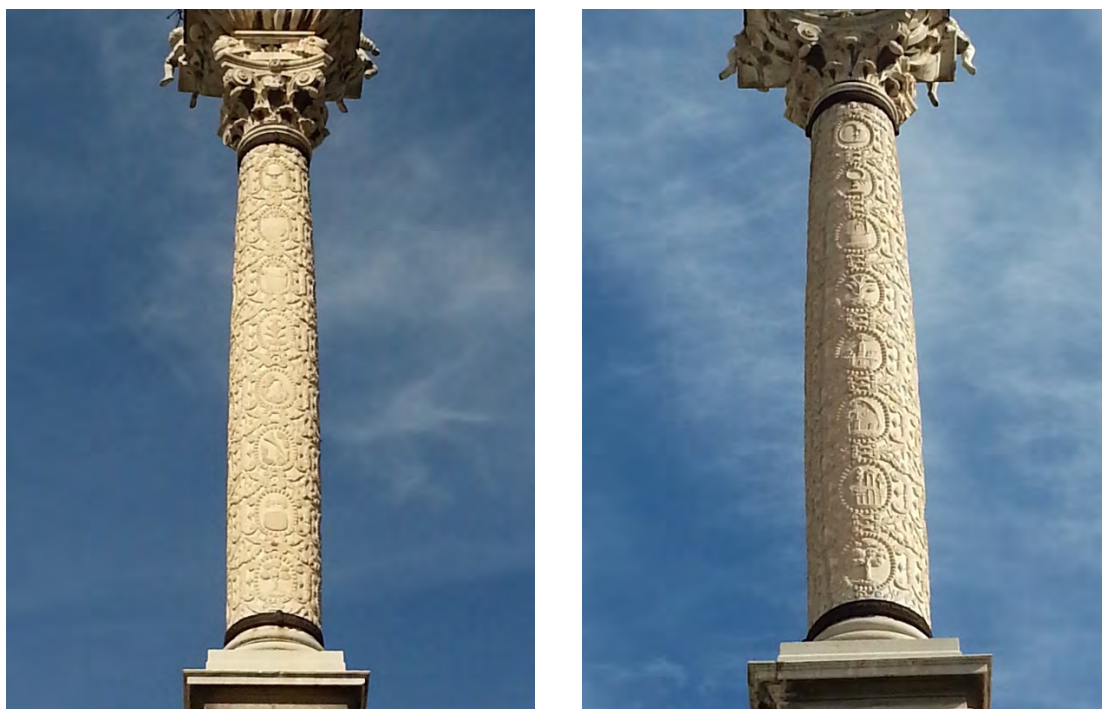


Fig. 2.57

Dos caras del fuste de la columna del Triunfo con los símbolos de la letanía lauretana, Granada, 1634.

Ahora bien, la columna del Triunfo de Granada expone una gran cantidad de estos símbolos marianos, pero claramente no fue el primer ejemplo ni el último, como demuestran *La alegoría de la Inmaculada*, pintura de Juan de Roelas en 1616,²⁶⁶ o el programa de la Cartuja de Miraflores en Burgos, donde Fray Nicolás de la Iglesia decidió adornar la capilla de la Virgen con *hieroglíficos* marianos (hoy quedan sólo ocho) de los

²⁶² Sal. 87.3: “Glorias se dicen de ti, Ciudad de Dios”.

²⁶³ Sal. 92,14: “Florece el justo como la palmera”.

²⁶⁴ Sab. 7.26: “Es un espejo de la luz eterna, un espejo sin mancha de la actividad de Dios, una imagen de su bondad”.

²⁶⁵ Para otros símbolos marianos, sus fuentes y significados cfr. Peinado Guzmán, 2015.

²⁶⁶ Conservado en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Sobre la interpretación simbólica de la pintura y de los símbolos marianos, véase Andrés González, 2013.

cuales brindó sucesivamente una extensa descripción en un verdadero libro adscribible al género emblemático: el *Flores de Miraflores* (1659).²⁶⁷ Si en Burgos los símbolos pueden sobreponerse fielmente al habitual modelo sugerido por las letanías, en el caso de la pintura de Roelas algunas de las empresas marianas (se componen por alma y cuerpo) hacen referencia a la relación entre la Virgen y Dios, algo que llevó a representaciones visualmente más compuestas. De todas formas, se trata de ejemplos que evaden los términos temporales y espaciales aquí propuestos, pero que testifican el alcance de este tema simbólico que en Granada encontró un desemboque artístico sobre el cual se formaron los sucesivos ejemplos monumentales nacionales e internacionales.

Para terminar, si en Sevilla hemos visto ejemplos artísticos emblemáticos ya pocos después de mediados del siglo XVI extendiéndose sobre todo a temas profanos, en ámbito granadino esto no pasó, o al menos no queda rastro. Las dos huellas emblemáticas propuestas se localizan en el siglo XVII y se insertan totalmente en las dinámicas religiosas asociándose a la Compañía de Jesús y al culto de la Inmaculada. Pocos ejemplos que no fallan en indicar el rumbo general de la emblemática española hacia un camino típicamente religioso que, aunque se concrete más bien en ámbito efímero y poético, irá a marcar el gran éxito de la emblemática en España que a nivel europeo fue el país donde en el siglo XVII más se utilizó esta herramienta visual, literaria, de enseñanza, de evangelización y de elogio.

²⁶⁷ Los denomino jeroglíficos recogiendo la sugerencia del título del volumen de Nicolas de la Iglesia: *Flores de miraflores, hieroglyphicos sagrados, verdades figuratas, sombras verdaderas del Mysterios*. Sobre el tema vid. Escalera Pérez, 2009.

3 LA TRANSMISIÓN DE LA TEORÍA JEROGLÍFICA COMO CIMIENTO PARA LA EMBLEMÁTICA ENTRE ITALIA Y ESPAÑA

Hasta ahora hemos analizado el establecimiento de los cánones de los tres géneros emblemáticos en la cultura transalpina y el modo con el cual estas noticias transmitieron al territorio español generando diferentes prácticas que, como veremos en la segunda parte, se sublimarán de forma definitiva en plena época barroca. Sin embargo, antes de pasar a estudiar la evolución de la emblemática no tenemos que perder de vista nuestro punto de partida: entender la acogida de la tradición jeroglífica y su papel en el nacimiento de los otros géneros emblemáticos. Esto para evidenciar el alcance de los estudios alrededor de la antigua escritura sagradas de los egipcios como también para averiguar si hay rastros de su interpretación neoplatónica en los ambientes humanísticos y literarios españoles, algo que en territorio italiano perpetuó la fortuna de los jeroglíficos después de su redescubrimiento y que, fundiéndose con las otras prácticas simbólica, pudo diluirse hasta ser olvidada.

Por este motivo es preciso dar unos pasos atrás y volver a la raíz de la tradición jeroglífica, cuando los humanistas pudieron entrar en contacto con el innovador texto de Horapolo. Ya hemos visto sobradamente la manera de entender sus indicaciones de forma que pudieran confirmar algunas tesis filosóficas y religiosas que, pese a ser arraigada más en territorio florentino, estaban muy presente en la mayoría de los círculos humanísticos de las numerosas cortes italianas.

Es entonces conveniente empezar analizando la opinión de varios sabios transalpinos sobre el tema, a comenzar de enciclopedistas y recolectores de informaciones sobre las antigüedades para luego pasar a testimoniar las palabras de autores de tratados de empresas y emblemas para averiguar la real existencia del establecimiento de una conexión entre jeroglíficos y el objeto de sus volúmenes, como también la herencia de los primeros. Cruzaré luego las fronteras para cumplir operación parecida con los autores españoles con el propósito de determinar los diferentes matices y diversidades de tratamiento del tema.¹

¹ Para recolectar todas estas noticias, además de búsqueda individual, me he valido de algunas conocidas recolecciones donde es posible encontrar noticias al respecto: Volkmann, 2018:53-65; Savarese; Gareffi, 1980:57-126; Caldwell, 2004; Calvo Serraller, 1981; Gómez Sacristán, 1989.

3.1 LAS PALABRAS DE HUMANISTAS ITALIANOS SOBRE LOS JEROGLÍFICOS

Ya sabemos que los *Hieroglyphica* de Horapolo llegaron a Florencia en 1422, donde empezaron a ser estudiados y traducidos por varios humanistas entre los cuales Francesco Filelfo (1398-1481), de vuelta de Constantinopla en 1427 con un gran número de manuscritos después de haber sido allí enviado como emisario veneciano. En la ciudad fundada el emperador Constantino estudió griego, algo que practicó a lo largo de toda la vida con su infatigable labor humanística y como procede de una carta escrita a Francesco Scalamonti en 1444 conocía con toda seguridad los *Hieroglyphica*. Aquí expresa que los egipcios denominan escritura sagrada, o sea jeroglífica, aquella con la cual significan las palabras con ciertos animales y signos, de modo que una anguila significa la envidia y alguien envidioso dado este pez nunca vive en compañía de otros y se aleja de los demás. Se trata de significado extraído directamente de Horapolo², al que añade también el jeroglífico de la liebre para significar el oído por tener este animal una escucha entre las más desarrolladas. Esta última noticia deriva de Plutarco,³ algo que junto a la precedente atestigua el real interés para este lenguaje oculto que ahora se podía en parte comprender gracias a los nuevos textos.⁴ Este claramente es sólo un primigenio testimonio de mano de humanistas y al cual se añadieron mucho más, pero, como examinado en el primer capítulo, lo de la arquitectura fue campo de estudio y de práctica decididamente afectado por la nueva luz sobre el lenguaje egipcio. De hecho, León Battista Alberti fue entre los primeros en dedicar algunas líneas a los jeroglíficos en su tratado arquitectónico, aunque fue anticipado de aproximadamente una década por Antonio Averulino (Filarete; 1400-1469) en su tratado sobre la arquitectura. Aquí, en el duodécimo libro, describe el celeberrimo obelisco del Circo Máximo “todo esculpido de letras egipcias como antiguamente se usaban”. A la pregunta sobre el significado de estas, algo que denota el deseo de promocionar las novedades sobre el tema, se responde que es imposible decantarse

² *Hieroglyphica*, II, 103.

³ *Symp. Probl.*, 4.5

⁴ Field, 2017:17, n. 1; Cfr. Volkman, 2018:20.

porque no se pueden interpretar, puesto que se trata de todas letras figurales, algunas con un animal, otra con otro animal, algunas con un pájaro o con una culebra, otras una lechuza, algunas con algo parecido a una sierra, otra con un ojo [...] y poquísimos las pueden interpretar”.

Añade en seguida que Francesco Filelfo, su gran amigo, afirmó que cada animal quería significar cosas diferentes, por ejemplo, la anguila denota la envidia (Fig. 3.1).⁵

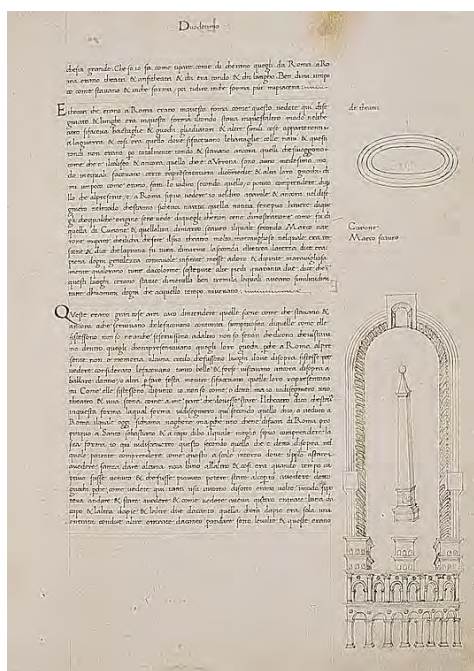


Fig. 3.1
Folio ms. sobre el obelisco del Circo Máximo, en Codice Magliabechiano: *Trattato di Architettura II-140*, Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia, f. 87r.

Con estos dos testimonios se desprende que los primeros humanistas en entrar en contacto con el texto de Horapolo y en interesarse al asunto jeroglífico pensaban tener la clave para interpretar al menos algunos jeroglíficos basándose no sólo en Horapolo, sino en una

⁵ La palabra usada por Filarete es *guglia*, que sería el mismo nombre usado en el texto para “obelisco”. Sin embargo, lo he entendido como anguila debido a su forma alargada y dado que en la precedente noticia de Filelfo se hace referencia exactamente a este jeroglífico. Aquí el pasaje original: *Era ancora nel mezzo uno luogho Dove credo stavano quegli avevano a giudicare et eravi ancora nel centro uno obilisco cioè una guglia, la quale era scolpita tutta di lettere egitiache come già anticamente s’usavano. – Do dimi quello che dicono quelle lettere – Non vel so dire porchè non si possono interpretare, sono tutte lettere figurate chi a uno animale et chi a un altro et chi a uno uccello et chi a biscia, alcuna è una civetta alcuna come dire una segha tanto è che uno occhio et come dire ancora una figura et chi in una cosa et chi in un’altra tanto è che pochissimi sono che le possono interpretare vero è chel poheta Francesco Filelfo mi disse che quegli animali significavano chi una cosa et chi un’altra ciascheduno ogniuno per se. La guglia significa la ‘nvidia et così ogniuna a sua significatione se già loro ancora non avessino fatto ch’elle fussino come son l’altre et potessini computare quelle che io o ritrovate che son o pure in forma d’animali et d’altre cose pure si computano come l’altre nostre lettere; en Lazzaroni; Muñoz, 1908:261.*

serie de escritores clásicos, entre los cuales Plutarco, que tan importancia revistió para extender la antigua cultura egipcia en territorio italiano siendo, por ejemplo, el centro de las *lectiones* de Poliziano. Además, todavía no hay rastros de relaciones entre la interpretación simbólica de los jeroglíficos (que ya se creía la correcta) y alguna filosofía o misterios detrás de esta forma de lenguaje visual. Eso parece ser algo natural ya que se trata de un tema todavía en sus albores y que por eso no se había relacionado a otras doctrinas, como efectivamente corrobora la falta de más detalles sobre la cultura egipcia y, más aún, una supuesta historia del lenguaje.

Pasando a testimonios más modernos, entre el final del siglo XV y el siglo XVI, la situación cambió. El interés para la escritura sagrada de los egipcios empezó a hacerse más profunda y Petrus Crinitus, llamado también Pedro Crinito (Pietro del Riccio Baldi, 1465-1505 c.) escribió hasta una carta entera dedicada a los jeroglíficos de los egipcios que, desafortunadamente, no ha llegado a nuestros días. Sin embargo, en su trabajo literario más famoso, el *De honesta disciplina* (1504), dedica un capítulo a estas letras simbólicas, siempre empezando por la presencia de ellas en los obeliscos efigiados con figuras de animales y plantas. Tanto espacio para este tema no sorprende dado que se formó escuchando las lecciones de Poliziano quién lo introdujo en el ambiente humanístico florentino desarrollado alrededor de Lorenzo el Magnífico.⁶ De hecho, hijo de la tradición toscana, Crinitus cree que esta sagrada escritura conlleva profundos sentidos filosóficos que de los egipcios se han propagado hasta los griegos. De hecho, al igual que Moisés escribió el Antiguo Testamento en forma alegórica, los egipcios ocultaron sus doctrinas y saberes detrás de estos simulacros. Una forma de comunicar aprendida también por Homero, quien escribió sus poemas exactamente en “forma jeroglífica”. Pues, según Crinitus los egipcios lograron ilustrar la filosofía interpretando la naturaleza, algo transmitido por varios autores clásicos como Estrabón, Plinio, Amiano Marcelino, Rufino, como también de menor antigüedad como Tzetzes, del cual sacó los significados del pequeño léxico presentado y que se creía cita precisa del perdido libro de Queremón.⁷

⁶ Para una biografía de Crinitus *vid.* Ricciardi, 1990.

⁷ Aquí algunos pasajes de Crinitus: *E litteris aegyptiorum hieroglyphicae appellant, cum apud veteres autores mentio est; tum in obeliscis, etiam num considerari hoc potest, in quibus figurae illae & efigies animatum diversoque, herbarumque, fluiorumque & arborumque sculptae ei gentis philosophia designant, sicui Strabo & C. Plini gravissimi autores testant [...] eiusmodi symbola & hieroglyphicas notas rerum*

Se ha visto que exactamente creyéndolos auténticos jeroglíficos de Queremón, aquellos creados por Colonna en su novela alcanzaron celebridad al comienzo del siglo XVI, causando y testimoniando al mismo tiempo la extensión de los estudios sobre los jeroglíficos a muchas cortes italianas, sobre todo del norte, como la Republica veneciana. Aquí Battista Egnazio (Giambattista Cippelli, 1478 – 1553)⁸ en sus *Racemationes* de 1502 deja rastro no sólo de su interés jeroglífico, escritura a través de la cual en Egipto se expresaba cualquier cosa por medio de la representación de animales, sino ensalza su conocimiento de “un libelo que una vez leí sobre este tema, más que sorprendente” donde se describía el jeroglífico de la paloma para significar alguien ingrato,⁹ el símbolo de una hormiga cubierta por un ala de murciélago para remitir a una persona lenta en hacer cualquier cosa,¹⁰ para acabar con el delfín enroscado al ancla como símbolo de *tarde festina*.¹¹ Pues, por lo que respecta a los dos primeros símbolos se refiere a los *Hieroglyphica* de Horapolo y, en cuanto al segundo, la referencia tácita es a la *Hypnerotomachia Poliphili*, la primera obra en la que el mote de Augusto se conjuga al símbolo de la moneda de Tito para forma un nuevo jeroglífico. Esta lectura simbólica fue confirmada también por Marcantonio Sabellico (1436-1506) en su *Enneades*, obra enciclopédica de historia donde nos brinda la noticia de que la escritura sacerdotal egipcia se componía por figuras individuales que no se entendían como silabas, sino se parecían a animales, partes del cuerpo humano y signos de las manos, pero, sobre todo, declara que cada figura tiene su propio significado.¹²

Siempre en el norte de Italia, más precisamente en la corte de Ferrara, Celio Calcagnini (1479-1541), nombrado historiador oficial de la ciudad y autor de la traducción del *De*

naturae interpretatio adnotata est; Ita enim aegyptiorum philosophia creditur primo illustrata quod ab eodem Plinio et aliis traditur; Inter alias vero efigies scarabeos, apes, fluvias, Boves, vultures, aliaque id genus notare consueverunt; en Crinito, 1504:VII, 2, f. e3; véase también IX, 5; X, 10.

⁸ Véase Mioni, 1981.

⁹ Horapolo, *Hieroglyphica*, I, 57.

¹⁰ *Ibid.*, II, 64.

¹¹ *Racemationes*, III: *Illa vero Aegypto, ut animalia depingentes quicquid vellent significarent [...] hoc dixerimus quod libello hac supra re quandoque legimus, sane quam admirabile: quod, cum ingratum hominem notare voluissent, columbae effigiarent effigiem, quod animal hoc, cum primum adolevit, matrem rostro incessere atque impetere sit solitum. Sed et cum tardum, formicam vespertilionis ala contactam figurabant, quod credant formicam numquam inde exire quo vespertilio semel accesserit. Sed et illud Augusti Caesaris, tarde festina, quam scite! Quod delphinum perniciosissimum alioqui matantium anchora innexum pingebant,* en Savarese, Gareffi, 1980:80-81.

¹² Establece también algunos ejemplos de jeroglíficos con sus significados siguiendo cuanto escrito por Diodoro Sículo. Así el cocodrilo significaría el mal, el azor la velocidad, el ojo la vigilancia, etc.; en Volkman, 2018:55-56.

Isis et Osiris de Plutarco, algo que le valió la dedica por parte de Pierio Valeriano del libro VI de los *Hieroglyphica*, entiende el lenguaje jeroglífico como algo útil para conservar los misterios, tanto que en la *Descriptio Silentii*, donde brinda la visión del dios Harpócrates, prescribe que la prudencia tenga que hablar por enigmas.¹³ En una carta enviada a su sobrino Tommaso habla extensamente de los *Hieroglyphica* de Horapolo proporcionando, después de una inicial introducción, todo el léxico jeroglífico presente en el tratado griego-alejandrino junto también a otros símbolos con relativos significados conocidos gracias a otras fuentes como Diodoro y Plutarco. Lo que más cabe destacar de este largo pasaje literario es la duda sobre la autoría de Horapolo y sobre la real relevancia de su escrito¹⁴ y, más aún, el cierre del texto donde afirma que estas sencillas imágenes jeroglíficas “nosotros las hemos embellecidas con tinte y adornos”.¹⁵ Claramente, como podría parecer a una lectura literaria, el humanista ferrarés no puede referirse a los emblemas dado que a estas alturas todavía no se había divulgado este término asociado a las imágenes, y ni siquiera parece referirse al uso artístico de los jeroglíficos listados puesto que todavía se tenían pocos ejemplos conocidos de estos símbolos en arte. Es más probable que se refiera a las varias elucubraciones humanísticas sobre el asunto y a los intentos de ampliar el léxico conocido, algo que llegó a escritos e hipótesis que tal vez no puedan arribar a ningún puerto dado que, en su opinión, partían de un libelo de dudosa autoría y valor.

Otro humanista norteño es Celio Rodigino (Lodovico Ricchieri, 1460-1525), interesante perfil de humanista cosmopolita del siglo XVI y que estrechó amistad con Erasmo de Róterdam, tanto que después de haber sabido de su inminente publicación de los *Adagia* cambió el tema de su tratado paremiológico, llegando entonces a publicar su título más conocido, las *Antiquarum lectionum libri XVI* (1516).¹⁶ En este tratado hace referencia a la escritura egipcia conocida gracias a Horapolo y Queremón, de los cuales menciona algunos significados para luego explicar que con las letras jeroglíficas se expresaban los

¹³ Sobre Calcagnini, *vid.* Marchetti, 1973; Savarese; Gareffi, 1980:57-59.

¹⁴ *Haec ad Horo mutuati, si modo Hori libellus est qui circumfertur, neutiquam tanto dignus nomine*, en Savarese; Gareffi, 1980:63.

¹⁵ *Nos deinde ita circunlitionibus et pigmentis honestavimus*; en *Ibid.*:64.

¹⁶ Sobre Ricchieri *vid.* Pignatti, 2016.

misterios de la religión. Por eso en la antigüedad de aquellas tierras existían gramáticos especializados para esto, los *hierogrammateis*.¹⁷

Pues, hasta ahora hemos visto que el interés humanístico para los jeroglíficos era actual y se podía dividir en dos formas: una primera con la cual se intentaba “traducir” el significado de los símbolos basándose no sólo en Horapolo o Queremón, sino también en el testimonio de la literatura clásica que se asumía entonces como portadora de auténticas noticias sobre los jeroglíficos. Algo confirmado por otro humanista del norte de Italia, Battista Pio (1460-1540) quien en sus *Annotationes* explica que los jeroglíficos, parecidos a animales, herramientas o partes humanas, se formaban agrupando sílabas y letras bajo formas de imágenes, así como transmitidos por Diodoro, Apuleyo o Lucano.¹⁸ Una segunda postura se empujaba más al sentido religioso y filosófico detrás de estos símbolos y de este sistema de escritura cuyos orígenes había que encontrarse en la noche de los tiempos. Pues, una postura que claramente nacía de los estudios florentino y de la creencia típicamente neoplatónica del ser humano microcosmo y reflejo de la divinidad, algo explicado perfectamente por Celio Agustino Curione en los dos libros añadidos a los *Hieroglyphica* de Valeriano, publicados a partir de la edición de 1567. Explicando el jeroglífico de la cadena de oro de Homero¹⁹ el autor describe que esta cadena se compone a partir del primer anillo constituido por el Dios supremo, del cual nace la mente y de esta se genera el alma que a su vez ordena y llena de vida todas las cosas que siguen. Cada una de estas esencias ilumina y hace resplandecer todas las cosas. Puesto que todo esto se forma como una sucesión, incluso la última esencia de abajo, la última en línea de sucesión, puede mirar el sumo Dios al cual está conectado y relacionado por medio de la cadena.²⁰ Aquí tenemos una sublimación de la comprensión de los jeroglíficos renacentistas. Curione explica un supuesto jeroglífico, que en realidad es fruto de una

¹⁷ *Invenio literas id genus appellari hieroglyphica grammata, quod iis in rebus mysteria significarentur. Et Chaeremon, cuius paulo ante mentionem habuimus, hieroglyphica scripsit. Erant inde apud Aegyptio qui dicebantur hierogrammates*; en Savarese; Gareffi, 1980:84; Volkman, 2018:56-57.

¹⁸ *Sunt Aegyptiorum litterae variis animantibus extremitatibusque hominum atque instrumentis sed praecipue artificium persimiles. Non enim syllabarum compositione aut litteris verba eorum exprimentur, sed imaginum formatarum significatione usu memoriae hominum tradita*; en Savarese; Gareffi, 1980:75.

¹⁹ *Il.*, VIII, 15 ss.

²⁰ *Macrobio dice questa catena così essere composta, che dal sommo Dio nasce la mente, dalla mente l'anima, la quale & ordina e riempie di vita tutte quelle cose che seguono, & ogni cosa illumina uno splendore & in tutte le cose apparisce [...] & atteso che tutte le cose vi vadino dietro l'una all'altra per continue successioni, quelle che degenerano, dice, che ordinariamente scendendo dal basso si troverà da chi mirerà più fissamente, che dal Sommo Dio per fin all'ultima feccia delle cose, una catena, che con scambievoli legami, né mai interrotti sta collegata*; en Valeriano, 1625:lib. LX, p. 800.

alegoría que constela la obra de Homero que, como otros sabios griegos, aprendió de la sabiduría egipcia y de su capacidad de ocultación bajo enigmas literarios. Este jeroglífico sería entonces contenedor de profundos sentidos filosóficos conectados al neoplatonismo, y el hecho que se incluya en el más célebre léxico jeroglífico renacentistas, no hace más que realzar la autenticidad de la interpretación y su efectivo valor.

En esta segunda mitad del siglo XVI hay algunos autores que hacen exquisita gala de sus capacidades literarias que le consintieron resumir en pocas páginas la doctrina en boga sobre la escritura egipcia. El primero en arrojar plena luz sobre el tema, abarcando varios asuntos que puedan surgir, es Tomaso Garzoni (1549-1589) en la *Piazza universale* (1585). Por lo pronto nos ofrece la noticia de la existencia de un lenguaje jeroglífico en la cultura egipcia pero también entre los Escitas, los etíopes y los magos persas. Sin embargo la más prestigiosa fue la egipcia dado que los etíopes nunca tuvieron la sabiduría y la magia que, según las palabras de Mercurio Trismegisto, se encontraban sólo en Egipto.²¹ Ya encontramos la figura cardinal de Trismegisto que se añade a todos los demás autores que escribieron al respecto, como Filón, Clemente de Alejandría, Cirilo, Homero, Jamblico, Amiano Marcelino, Diodoro Sículo, Lucano, el léxico Suda pero también contemporáneos que, según el autor, fueron grandes expertos como Pierio Valeriano y Pedro Crinito. Más en general Garzoni entre las autoridades para el estudio de los jeroglíficos, además de Queremón y Horapolo, menciona otros autores que acabamos de encontrar o que haremos en breve: Battista Pio, Celio Calcagnino y Alessandro Farra. Además, cita en su entereza el pasaje de Plotino comentado por Ficino pero lo que aquí conviene citar por completo es la introducción al tema escrita por el mismo Garzoni:

Seguono i Hieroglifici, i quali fanno professioni di queste note de gli Egittii, che essi chiamano lettere sacre, o figure d'animali, con le quali essi Egittii spiegavano simbolicamente i più nobili & più sublimi concetti della mente. Hor non è dubbio alcuno che dalla lunga conversatione havuta da gli Egittii con gli antichi padri Hebrei, nel tempo ch'essi habitarono quella regione, finchè sotto Mosè furon di servitù cavati; essi Egittii molte cose appresero da loro della divina sapienza, le quali poi nelle memorie loro

²¹ *Gli etiopi non ebbero mai fama di possedere alcuna sapienza, e la magia (come afferma Mercurio Trismegisto en el'Asclepio) fu trovata in Egitto; Garzoni, 1589:245.*

*risposero, & come proprie s'usurparono, Questo dimostrano chiaramente i scritti di Mercurio Trismegisto per la molta conformità che hanno con quelli di Mosè. [...] in ciò si dichiara che gli Egittii vollero essere imitatori dell'altissima sapienza degli ebrei, descrivendo in queste note l'occulta filosofia di tanti misterii in esse & per esse compresi.*²²

[Siguen los jeroglíficos, los cuales hacen profesión de las notas de los egipcios que ellos llaman letras sacras o figuras de animales, con las cuales los egipcios explicaban simbólicamente los más nobles y sublimes conceptos de la mente. Ahora, no tenemos duda alguna de que de la larga conversación tenida por los egipcios con los antiguos padres hebreos, en el tiempo en que habitaron aquella región, hasta que con Moisés se sacaron; los egipcios aprendieron muchas cosas de esta divina sabiduría, luego guardada en sus memorias y las usaron como propias, usurpándola. Esto demostraron de forma muy clara los escritos de Mercurio Trismegisto por la conformidad que tienen con los de Moisés. [...] en eso se declara que los egipcios quisieron imitar la altísima sabiduría de los hebreos, describiendo en estas notas la filosofía oculta de muchos misterios que en ellas se guardaban y con ellas se transmitían].²³

Pues un compendio de las metas filosóficas alcanzadas por Ficino, o sea que la palabra divina primigenia infundida en Moisés, y a través de él a los hebreos, fue copiado por los egipcios, el pueblo a ellos más cercano y que se apropió de esta sabiduría custodiándola detrás de un lenguaje detrás del cual se encerraba esta oculta filosofía. Otra información relevante Garzoni nos la otorga al respecto del tratado de Pierio Valeriano:

*Hora il Pierio che n'ha composto un dignissimo & singolarissimo volume dice che il parlare o scrivere Hieroglificamente non è altro che misteriosamente & simbolicamente spiegare la natura delle divine & humane cose; onde quasi potremo dire che tante parabole della scrittura sacra non siano altro che Hieroglifici veri, che si scoprono vari & diversi misteri sacri & occulti.*²⁴

[Ahora Pierio que compuso un muy digno y singular volumen dice que hablar o escribir jeroglíficamente no es más que explicar de forma misteriosa y simbólicamente la

²² Ibid.:242-243.

²³ Trad. propia.

²⁴ Garzoni, 1589:244.

naturaleza de las cosas divinas y humanas; así podríamos casi decir que muchas parábolas de la escritura sacra].²⁵

Se trata de declaración que no aparece tan novedosa a la luz de lo que se ha analizado al respecto del texto de Valeriano, pero, al ser testimonio muy cercano a la publicación de 1556 (o al menos temporalmente mucho más cercana a nuestras posibles interpretaciones) parece despejar cualquier duda sobre la intención de Valeriano que, según estas palabras, manifestaría efectivamente el intento de ampliar el léxico jeroglífico conocido conciliándose a la doctrina filosófica e histórica neoplatónica.

Cuatro años más tarde del tratado de Garzoni se publicó *De gli obelischi di Roma* (1589) de Michele Mercati (1541-1593). El autor previo un vastísimo pasaje titulado *Delle lettere Hieroglifiche* y que abarca de página 82 a 110 de su tratado. Claramente no podía faltar este análisis en un volumen sobre la temática de los obeliscos dado que hemos sobradamente visto que la mayoría de los autores renacentistas se acercaron a este asunto exactamente preguntándose el significado de los símbolos esculpidos en los fustos que yacían derrumbados entre los restos arqueológicos romanos. A lo largo de estas 28 páginas el autor examina prácticamente todas las fuentes conocidas que citan o hablan de jeroglíficos a partir de las dos básicas y fundamentales capaces de brindar diferentes identidades de la escritura. La primera es Heródoto, quien divide el método de escritura de los egipcios entre demótico (popular) y *hiera* (sacra), añadiendo que en esta última procedían de derecha a izquierda. Diodoro explica que fueron los etíopes a enseñar los jeroglíficos a los egipcios, algo a que Mercati no dio mucho peso puesto que los etíopes era pueblo rudo, al contrario de los egipcios que eran civiles y de gran ingenio. Además, va en contra de estos autores que parecían entender estos símbolos como una manera sencilla para significar conceptos simplemente porque las pinturas remiten directamente a la cosa significada. En realidad, según las palabras de Mercati:

*questa semplice maniera di scrivere è diversissima dalla scrittura hieroglifica usata dagli Egitii, percioche quella semplice maniera (come si è detto) non ha mezzo alcuno tra'l concetto & le figure che lo rappresentano. Ma la scrittura hieroglifica suppone molta & varia dottrina & la cognitione ancora di molte cose naturali.*²⁶

²⁵ Trad. propia.

²⁶ Mercati, 1589:86.

[esta sencilla manera de escribir es muy diferente de la escritura jeroglífica usada por los egipcios, porque aquella manera sencilla (como dicho) no tiene medio alguno entre el concepto y las figuras que lo representan. Sino la escritura jeroglífica supone mucha y variada doctrina y la cognición de muchas cosas naturales aún].²⁷

Teniendo ya la primera forma de escritura parecida a la latina, lo egipcios decidieron inventar otro modo para divulgar las cosas más recónditas, pero de una forma tan difícil que el vulgo no pudiera entenderla dado que para conseguirlo se necesitaría la cognición de muchas ciencias. Mercati sigue en su exposición ahondando en las diferentes definiciones y especie de jeroglíficos, por ejemplo, diferenciando entre aquellos que quieren demostrar alguna propiedad de una cosa o aquellos que quieren demostrar una sentencia o un mote.²⁸ Esta segunda especie de figuras jeroglíficas es la misma que:

*gli moderni nominano Emblemata, come hanno descritto Andrea Alciato, Giovanni Sambuco & altri, i quali le hanno raccolte parte dagli scrittori antichi & parte hanno ritruovate con l'ingegno loro, alcune delle quali veramente sono molto belle & acconciamente accomodate alla sentenza.*²⁹

[Que los modernos nombran *Emblemata*, como descrito por Andrea Alciato, Giovanni Sambuco y otros, las cuales recogieron algunos de los escritores antiguos y otras las encontraron con sus ingenios, y algunas son muy hermosas y galanamente acomodadas a la sentencia].³⁰

Mercati aporta varios ejemplos sacados de los emblemas de Alciato como la vid que sustenta el olmo, algo se comentará en el análisis de la fiesta sevillanas de 1610 en el sexto capítulo, o todavía la escena de Anquises y Eneas para demostrar la piedad filial (Fig. 3.2). Este reconocimiento de los emblemas como verdaderos jeroglíficos es muy

²⁷ Trad. propia. Mercati pasa a indagar sobre varios temas alrededor de los jeroglíficos a comenzar del inventor, que autores como Platón, Diodoro, Clemente de Alejandría o Cicerón reconocen en Thot o Mercurio Trismegisto, pero también habla de las hipótesis de Moisés o Adán.

²⁸ Mercati, 1589:113-114. Estas dos especies jeroglíficas se suman a una tercera que expondrá más adelante y que sencillamente se corresponde a las letras que substituyen las palabras en las inscripciones públicas y que aparecían, por ejemplo, en pirámides y obeliscos. Se trata de los jeroglíficos expuestos en el tratado de Horapolo, del cual brinda un pequeño diccionario.

²⁹ *Ibic.*:116.

³⁰ Trad. propia.

interesante sobre todo teniendo en cuenta la época en que ocurrió y dado, que en el ámbito de la tratadística italiana que no sea de índole emblemática, es la primera vez que eso ocurre, prestando fe a las mismas palabras de Alciato sobre la relevancia de la tradición jeroglífica sobre la nueva apariencia gráfica y conceptual de sus emblemas.



Fig. 3.2
Pietas filiorum in parentes, en Andrea Alciato,
Emblematum libellus, París, Wechel, 1534, p. 73.

No hay duda de que el comentario de Mercati sobre los jeroglíficos sea el más complejo y el que más novedades aporta, analizando todas las fuentes principales e interpretándolos en óptica moderna, algo que lo llevó a reconocer en los emblemas una especie de jeroglíficos.³¹

Para acabar con este apartado cabe subrayar que existe otra tipología artística dotada de soporte literario donde se insertan noticias sobre los jeroglíficos. Se trata de los grutescos, que a partir de las últimas dos décadas del siglo XV, cuando fueron descubiertos entre las grutas que permitían acceder a la hasta entonces perdida *Domus aurea* de Nerón, comenzaron a ser utilizados por un nutrido grupo de pintores italianos hasta llegar a constituir un reconocido género pictórico, realizado por artistas especializados.³² Con la evolución de esta expresión artística que a partir de los años sucesivos al saco de Roma de 1527 vio una dispersión de los artistas que obraban en Roma hacia cortes periféricas, se generaron regionalismos en los cuales los grutescos empezaron a diversificarse,

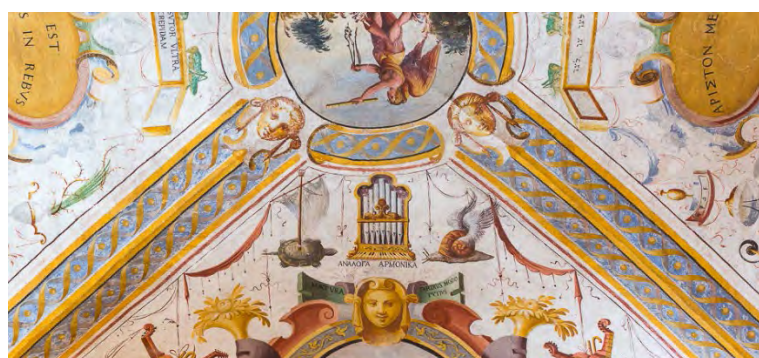
³¹ Dadas las muchas referencias que hace Mercati en su texto sería interesante redactar una edición crítica precisa.

³² Sobre los grutescos véase Dacos, 1969; Chastel, 1988; Acidini Luchinat, 1982; Morel, 2011.

hacerse más fantásticos e incluso verdaderos aparatos mnemónicos por su capacidad de impresionar la imaginación de los espectadores. En este ámbito los grutescos vieron insertar poco a poco jeroglíficos, emblemas y empresas entre sus volutas y campos visuales, como en el caso de la llamada *Volta pinta* del Palacio de los Gobernadores de Asís (1556), donde en al menos tres ocasiones se utilizaron como modelos los emblemas de Alciato,³³ o las bóvedas de la Biblioteca de San Juan Evangelista en Parma (1575), donde, entre los muchos jeroglíficos y emblemas, aparecen también aquellos del *festina lente* (Fig. 3.3 y 3.4).³⁴



Fig. 3.3
Grutesco de la *Volta pinta* de Asís (1556) con emblema *Fatuitas* de Andrea Alciato (*Emblematum libellus*, Venecia, 1546, f. 42v.)



³³ Véase Genovesi, 2016.

³⁴ Además del habitual jeroglífico/empresa del delfín con el ancla, aparece también la de Cosme I de Medici con la tortuga y la vela en su caparazón, el emblema de Alciato *Maturandum* con la remora enrollada a la flecha y una última empresa del caracol con las alas, patrón de procedencia medieval y típica sobre todo en la emblemática del siglo XVIII.



Fig. 3.4

Detalle de las cuatro declinaciones del *festina lente*, Giovanni Antonio Paganino y Ercole Pio, Bóveda con decoración a grutesco de la Biblioteca de San Juan Evangelista, 1576, Parma.

Ahora bien, más allá de las complicaciones visuales de los grutescos, algo que necesitaría una investigación más profundizada sobre todo por lo que al territorio español respecta, cabe decir que algunos tratadistas se adentraron en el tema generando una dinámica parecida a la de las empresas, donde la práctica se avanzó de muchas décadas a los escritos de trataban el género en plan teórico. En este caso llegaron un siglo después del descubrimiento de los grutescos, con el arquitecto Pirro Ligorio (1513-1583) que les dedicó un largo capítulo del *Libro di antichità* donde podemos encontrar un léxico muy próximo a las típicas explicaciones para los jeroglíficos. Explica que se hicieron:

per recare stupore, et meraviglia per dire così ai miseri mortali, per significare quanto sia possibile la gravidanza et pienezza dell'intelletto, et le sue immaginationsi, che fa l'uomo erudito et dotto nelle scienze, et per sodisfare, et per mostrare l'accidenti per accomodare, la insatiabilità delli vari et strani concetti cavati da tante varietà che sono nelle cose create [...] havemo da credere, che le pitture grottesche de gentili non siano senza significatione [...] onde ad uso di lettere hieroglyphiche fatte, come per significare in ciò varii avvenimenti negli piccioli principi, che hanno le cose delli governi terreni.

[Para traer estupor y maravilla por así decir a los miseros mortales, para significar cuanto sea posible el embarazo y la plenitud del intelecto y sus imaginaciones que hacen el hombre erudito y docto en las ciencias, y para satisfacer y mostrar el accidente para acomodar la insaciabilidad de los extraños y varios conceptos sacados de muchas

variedades de las cosas creadas [...] tenemos de creer que las pinturas grotescas de los gentiles no son sin significados [...] así que hechas como letras jeroglíficas para significar en ellas varios acontecimientos en los pequeños principios que tienen las cosas de los gobiernos terrenales].³⁵

Así que para Ligorio los grotescos tienen significados derivados de muchas de las cosas del criado, al igual que los jeroglíficos que en pequeñas imágenes contienen los secretos del gobierno en la tierra, o sea otro modo para definir la divinidad que ha creado la tierra y la rige. De hecho, Ligorio en una carta de 1581 dirigida al clérigo Julio Masetti confiere significado a los motivos más usados en los grotescos, como por ejemplo la representación del Dios Proteo atado a la gruta que significaría la amistad, el mar lleno de peces remite a las dificultades de las inteligencias de la mente de quien es la causa de las causas, y sigue explicando que la esfinge es la duda de los emperadores con los reyes y príncipes de la guerra, los grifos la tríplice riqueza que tierra y estrellas producen en beneficio de los mortales, las linternas son el temor, etc.³⁶ Pues, según Ligorio los grotescos alcanzan el nivel de verdaderos jeroglíficos así como se entendían en aquel tiempo, confirmando la profunda lectura que se necesitaba para comprender el sentido de cada símbolo.

Esta aproximación entre grotescos y jeroglíficos viene repetida en los mismos años también por Giovan Paolo Lomazzo (1538-1592) en el *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1585). Aquí el arquitecto italiano no sólo repite el concepto de Ligorio, sino lo extiende a emblemas y empresas: *A propósito venivano fatte non altrimenti che enimmi, o cifere, o figure egizie, dimandate ieroglifici, per significare alcun concetto o pensiero sotto altre figure, como noi usiamo negli emblemi e nelle imprese* [al propósito se hacían enigmas, o cifras, o figuras egipcias llamadas jeroglíficos para significar un concepto o pensamiento bajo otras figuras, al igual que nosotros

³⁵ En Genovesi, 2016:48-49. Trad. propia..

³⁶ *Per Proteo ligato e sforzato nella spelunca o grotta cangiarsi in varie forme, per significare l'amicitia. [...] Il mare pieno de pesci, de photi et di balene, di rote et di pristi governati da Proteo, non è altro che la difficoltà delle intelligenze dell'aaltissima mente di colui ch'è causa delle cause; [...] La pittura delle Sphynge la dubbietà delli imperatorii affetti del re et delli principi della guerra, la difficoltà delli servi con l'altezza del padrone. [...] le lanterne il timore, l'obediencia sforzata da' commandamenti, la sicurezza della via nel tempo notturno per fuggire aguati, le scelte gli inganni de' vitiosi;* en Acciarino, 2018:112-113. Se repite de una forma muy parecida en la carta dirigida a Alessandro Manzoli en Ibid.:118-121.

hacemos en los emblemas y en las empresas].³⁷ Los jeroglíficos son entonces la forma más antigua y que consiguió sobrevivir, pero que en la contemporaneidad, después de haberla entendida, ha sido perfeccionada gracias a la evolución hasta los emblemas y las empresas, los dos géneros que según las palabras de Lomazzo y según el examen de la práctica real están más en boga. Lo más importante es que en estos dos renglones el arquitecto resume y expresa perfectamente la raíz jeroglífica de emblemas y empresas. Pues, una respuesta a la aceptación de la práctica artística de los grutescos llega del cardenal Gabriele Paleotti (1522-1597), quién hizo oír la voz de los resultados de la Contrarreforma católica también por lo que a este tema se refiere.³⁸ En 1582 se publicó su tratado *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* donde dedica hasta 6 capítulos del segundo libro a los grutescos. Aquí la única mención sobre el origen de este tipo de representación se encuentra en el análisis realizada por el autor sobre el origen del género, explicando que en ocasiones se subrayaba su procedencia de los obeliscos egipcios cubiertos de figuras jeroglíficas que, en la antigüedad, tenían significados muy altos en la lengua originaria. Los pintores modernos se dieron cuenta que estos símbolos brindaban maravilla y aligeraban la composición, así que decidieron usarlos, pero con la única meta el deleite, sin preocuparse del real y profundo significado.³⁹ Claramente Paleotti va en contra del uso de los grutescos porque se trataba de imágenes fabulísticas y de invención, algo de que ya no necesitamos por ser testigos de la difusión de la *luce della verità evangelica* [luz de la verdad evangélica]. Delante de las verdades reveladas no se podía seguir representando imágenes inventadas, de sueño y de falsedad como los grutescos que los antiguos, envueltos en las tinieblas del conocimiento, representaron en lugares subterráneos.⁴⁰ Pese a no hablar de los jeroglíficos, a los cuales se recondujeron los grutescos, Paleotti habla de estas formas extrañas como fruto de la ignorancia de los antiguos, algo que va en contra de todo cuanto hemos leído hasta ahora, o sea, deja patente una postura totalmente anti humanística, pero tendida a la afirmación de los decretos tridentinos y la total adhesión a las reglas de composición y representación del arte

³⁷ En Genovesi, 2016:49. Trad. propia.

³⁸ Sobre Paleotti *vid.* Prodi, 2014.

³⁹ *Altri le derivano dalle guglie egittiace ripiene di figure hieroglifiche, ch'haveano sensi alti nella loro lignua; et dicono che i pittori poi, vedendo che quella varietà portava vaghezza et meraviglia, si valsero di quelle forme, poco curandosi del significato, attendendo solo al dilettere, et le stesero et ampliarono con altre loro varie inventioni;* en Paleotti, 1582: II, 38, f. 227r.

⁴⁰ *Ibid:*II, 42, f. 241v.

religioso. De todas formas, Paleotti habla de una gran cantidad de formas artísticas a lo largo de su extenso escrito y justo después de los capítulos sobre los grotescos y otro capítulo sobre la representación de vicios y virtudes, en el capítulo 45 pasa a hablar de los símbolos. Esta tipología según el autor puede ser un modo para figurar virtudes y vicios representando cosas naturales y artificiales, arboles, plantas, ríos, metales, estrellas, seres humanos, animales, edificios, torres, máquinas y otras cosas en las cuales “re luce algún vestigio del sumo hacedor”.⁴¹ Pues, de esta descripción nos damos cuenta de que aquellos que Paleotti llama generalmente símbolos son algo muy afín a las definiciones que a lo largo de casi un siglo, quizá más, se asignó a los jeroglíficos. Más aún si nos centramos en la última frase que declara que estas formas reflejarían el vestigio, las huellas de Dios: típica postura neoplatónica sobre los jeroglíficos. Sin embargo, Paleotti especifica mejor el tema afirmando que si usados de manera adecuada y en base a la vida contemporánea pueden aportar, además de mirable adorno, también provecho para las almas “por las misteriosas similitudes que nos representan” y por la enseñanza virtuosa en ellos contenida.⁴² Otra definición que se acerca mucho al uso que se hacía en aquel tiempo de jeroglíficos y emblemas. Ahora bien, el autor entiende por símbolo un gran contenedor de materiales diferentes que tienen la característica común de aunar una o más figuras que, además de la semejanza exterior que representa, signifique otro concepto, más alto y con sentido relacionado a nuestra vida.⁴³ En este gran contenedor “simbólico” caben notas jeroglíficas, emblemas, impresas, insignias, cifras, armas y otras figuras parecidas,⁴⁴ algo a que Paleotti no se interesará a lo largo del tratado si no por las impresas y las armas familiares. De todas formas, sobre el origen de los símbolos el cardenal italiano afirma que según algunos se remonta a las notas jeroglíficas de los egipcios, sobre los cuales muchos griegos y latinos escribieron. En la nota al margen indica los nombres de Horapolo, Pierio Valeriano y de Sambucus, que alcanzan el nivel de máximas

⁴¹ *Rappresentare alcune cose natural & artificiali, come arbori, piante, fiumi, metalli, stelle, huomini, animali, edificii, torri, machine, & altre simili cose, nelle quali riluce qualche vestigio del sommo creatore, & stanovi riposti non piccioli semi dell'essercitio della virtù;* en Ibid.:II, 45, f. 249r.

⁴² *Rendono non solo vaghezza all'aspetto per la varietà delle cose che sono figurate, ma apportano anco mirabile giovamento all'animo, per la similitudine misteriosa che ci rappresentano, o vogliamo dire per la medolla della virtù che in esse è contenuta;* en Íd.

⁴³ *Símbolo vorrà dire una o più figure insieme, o adunanza di varie altre cose, che oltre quella somiglianza esteriore che rappresenta, significa ancora un altro concetto più alto & sensato, appartenente alla vita nostra;* Ibid.: f. 249r.-v.

⁴⁴ *Varie differenze tra i simboli, note hieroglyphice, emblemi, impresse, insengne, ziffre, armi, & simili altre figure;* Ibid.:249v.

personalidades sobre el género. No sorprende la mención de los dos primeros (de los cuales ya hemos dicho), mientras por lo que a Sambucus respecta podría parecer algo extraño dado que se trata de humanista húngaro que publicó sus *Emblemata* solamente en 1564. Ya hemos visto su nombre citado junto a lo de Alciato por Mercati, algo que nos sugiere que el renombre de este autor, cuyo nombre de pila es Zsámboky János (1531-1584), fue de gran alcance al menos en esta década del siglo XVI.⁴⁵ La autoridad de Sambucus se debe a las muchas cortes visitadas durante sus viajes y a sus estudios filosóficos, algo que nos puede sugerir que la génesis de su libro de emblemas a raíz del viaje a Italia, donde llegó como maestro en filosofía, pueda tener algo que ver con la concepción neoplatónica. Algo de que no hay rastro en la composición poética que abre su tratado pero que sugiere esta nota de Paleotti, dado que los tres podrían tener en común este tipo de interpretación.⁴⁶ De esta constatación sobre la real naturaleza de los símbolos pasa a exponer su evolución, puesto que el símbolo se dirige a “sacar de cosas particulares un precepto universal, que sirva al vivir moral y muestra la manera de abarcar la virtud y rehuir el vicio”.⁴⁷ Una definición que nos sugiere el exacto procedimiento y fin de los emblemas. En efecto, en otra nota al margen nombra a Alciato, Bocchi y Hadrianus Junius, todos creadores de emblemas, a los cuales añade las Fábulas de Fedro. Autores acomunados por ser generadores de símbolos tanto de semillas de vida real como de fábulas aplicados a significados generales de la vida.⁴⁸ Pues hasta aquí Paleotti ha establecido una especie de historia de la evolución del símbolo, de los jeroglíficos a los emblemas, pero pasa ahora a expresar las dudas sobre el tema:

Non lascieremo di dire, che intorno alle figure di questi simboli troviamo ancor varii pareri di persone non volgari, essendo che alcuni in essi non admettono motto alcuno, ma separatamente dalle figure vi aggiungono versi, che sono come

⁴⁵ Sobre este autor véase Visser, 2005. Sambucus se puede considerar humanista viajero, cosmopolita, puesto que antes de demorar en la corte imperial de Viena pasó años en Países Bajos, Francia e Italia visitando varias cortes. Sus *Emblemata* se publicaron por Plantin en 1564, luego ampliados en 1566.

⁴⁶ Paleotti sigue su explicación exposición con los dos modos jeroglíficos expuestos por Clemente de Alejandría y que hemos visto que serán analizados por Mercati, o sea, uno simplemente jeroglífico y otro simbólico que, a su vez, se forma *per imitationem, per tropos y per aenigmata*; en Paleotti, 1582:249v.

⁴⁷ *Talmente che il simbolo propriamente cava da cose particolari un precetto universale, che serve al vivere morale & mostra la via d'abbracciare la virtù & fuggire il vitio*; Ibid.:250r.

⁴⁸ *Et di qui è che nel formare i simboli, alcuni si vagliono delle cose accadute che sono state vere, & altri delle finte, come di favole di poeti, applicate però queste & quelle all'uso universale della vita, & nell'una & l'altra maniera non mancano huomini, che gli hanno usati con molta lode*; en Íd.

interpretatione di quel corpo figurato; altri inseriscono nelli stessi simboli, cioè nella tavola delle figure alcun motto o verso, che dicono ravvivare & dare come l'anima a tutto il disegno; altri sono che congiungono l'uno & l'altro insieme, inserendo il motto nelle figure & di poi aggiogendovi più stesa la parafrase sotto; altri pare che ricusino le figure de i corpi humani; altri non vi admettono se non attioni humane & altri indifferentemente si servono dell'uno & dell'altro, si come torna più loro a proposito.

[No dejaremos decir que alrededor de las figuras de estos símbolos encontramos todavía varios pareceres de personas no vulgares, siendo algunos de ellos que no admiten algún mote, pero se forma separada a las figuras le añaden versos que son como interpretaciones de aquel cuerpo figurado; otros insertan en los mismos símbolos, o sea en la tabla de las figuras algún mote o verso que dicen aclarar y dar alma a todo el dibujo; otros conjugan el uno y el otro juntos, insertando el mote en las figuras y luego añadiendo abajo una paráfrasis más extensa; otros parecen rehusar las figuras de los cuerpos humanos y otros se sirven indiferentemente de uno y de otro, como les sirve para su finalidad].⁴⁹

Paleotti expone de forma extremadamente resumida toda la variedad sobre el tema simbólico con clara referencia al arte de las empresas y sus reglas, al igual que a la gestión de los emblemas, a veces dotados de epigramas y en otras ocasiones con declaración. Una congerie teórica y práctica que efectivamente estaba presente en la cabeza de muchos autores de este arte y que se arrastró en las décadas y a otras tierras, como veremos en la segunda parte de este trabajo con el caso de España. Lo que aquí más importa evidenciar es la aceptación del uso de los símbolos en la práctica artística por la voz de un custodio de la rectitud religiosa en las artes como Paleotti, quién declaró entonces que había que rehuir algunos abusos como el pintar imágenes monstruosas, de falsos dioses o cosas lascivas, tal vez auxiliando la imagen con un mote breve para ayudar la recta comprensión. Sin embargo, lo más importante es que los símbolos tenían que ser usados y la forma más adecuada de hacerlo es para que transmitan significados virtuosos, de forma parecida a cuanto comunicado por la palabra neotestamentaria, constelada de alegorías.

Este testimonio es clarificador también para el uso de jeroglíficos y emblema en territorio español. Aquí el impulso para un nuevo desarrollo de la emblemática vino del ámbito

⁴⁹ Ibid.:250v.

religioso y, como se estudiará *infra*, papel importante lo tuvo la compañía de Jesús. En esta el estudio y la enseñanza de los emblemas fue establecida en los programas de estudios de los colegios de la orden, algo que puede parecer extraño dado también la índole pagana que podían tener muchos emblemas y dado que el mismo origen de los emblemas puede remontarse a las épocas paganas, más bien a los jeroglíficos egipcios. Con Paleotti tenemos confirmación que en la Iglesia y, más aún, en los más estrictos preceptos de arte contrarreformista esta forma simbólica no sólo se aceptaba sino se aconsejaba.⁵⁰ Este beneplácito al uso de símbolos, que es categoría que en la concepción del cardenal italiano incluye jeroglíficos y emblemas, se hace incluso más relevante averiguando lo que el mismo autor escribe en el capítulo 12 del primer libro del tratado, dedicado precisamente a las razones por las cuales se introdujeron las imágenes profanas. Aquí explica que el ser humano, sin poder explicar algo con las meras palabras, empezó a formar imágenes profanas de las cosas criadas, animales, plantas, cosas artificiales, partes del cuerpo humano, exactamente la misma descripción que hemos visto para los jeroglíficos.⁵¹ De esta forma acepta, con las limitaciones descritas, este tipo de imágenes claramente procedentes de las eras paganas.

3.2 LA PROCEDENCIA JEROGLÍFICA DE LAS EMPRESAS SEGÚN LOS TRATADISTAS ITALIANOS SOBRE ESTE GÉNERO

Si hasta el momento se han examinados las palabras sobre los jeroglíficos de varios escritores italianos, afirmados humanistas, arquitectos y hasta hombre de iglesia e

⁵⁰ En el capítulo siguiente Paleotti trata de explicar las empresas definiéndolas: *un componimento di figura & di motto, che rappresenti alcun concetto & operatione che había fatto, o disegni di fare qualche persona particolare, di cosa che sia nobile & magnanima, o dal volgo così reputata*. Añade además la diferencia principal entre símbolo (que hemos visto incluir también a las empresas junto a las cifras, las insignias y otros géneros, así que el autor parece indicar sobre todo jeroglíficos y emblemas) y empresa, es decir que el precepto virtuoso del primero se dirige a la generalidad mientras que la segunda se dirige a un concepto dedicado a la personalidad del autor de la empresa para alabar acciones o pensamientos de este; cfr. *Ibid.*:252r.-v.

⁵¹ *Ibid.*:I, 12, ff. 39v.-40v. El autor sigue describiendo las noticias sobre los primeros pueblos en usar este medio de comunicación: etíopes, hebreos, egipcios. Para estos últimos cita pasajes de Filón de Alejandría, Tácito y Plinio donde se describe la escritura jeroglífica sobre la cual, como de nota al margen, Horapolo y Pierio escribieron escritos importantes. Otra vez, como en el caso de la igual explicación para los jeroglíficos y para los símbolos, las autoridades propuestas son las mismas. Así que no cabe duda de que cuando Paleotti habla de símbolos se refiere en primera instancia a los jeroglíficos.

historiadores del siglo XVI, ahora es preciso limitar la búsqueda de noticias sobre los jeroglíficos solamente a los tratados de emblemas y empresas, claramente de la segunda mitad del siglo. Eso a efecto de averiguar si los jeroglíficos se tomaban en cuenta también para otros autores de empresas más allá de Ruscelli. De hecho, se ha visto que el género de las empresas floreció en la teoría a partir de 1555 y las raíces de esta expresión artística según las noticias de Giovio y Ruscelli no tienen muchas relaciones con el comienzo de la escritura, ni con la historia del lenguaje, algo en que podrían entrar los jeroglíficos. Claramente esto depende de la profundidad de análisis de los diferentes autores que, como veremos, en algunas ocasiones no se ahorran en detalles históricos en los cuales se arraiga la tradición e incluso en la búsqueda de una interpretación neoplatónica detrás de eso. El primero sobre el cual echar luz es *Il rota overo dell'imprese* (1562) de Scipione Ammirato (1531-1600), quizá el autor de empresas que más se esmeró en nuevas aportaciones teóricas en la década de los 60 del siglo XVI.⁵² Durante sus viajes por la península transalpina Ammirato pasó varios años de estancia en la corte florentina de los Medici y conoció también Ruscelli colaborando en su edición del Orlando Furioso de 1556, algo que sugiere su conocimiento del texto de Giovio sobre el cual Ruscelli estaba trabajando.⁵³ No sorprende entonces que en la explicación de la empresa como composición fruto del emparejamiento de dos cosas inteligibles (ánima y cuerpo) que forman un tercer componente, el resultado de esta unión (la maravilla), Ammirato los intérpretes según las palabras de Mercurio Trismegisto y Platón. Los dos denominaron el ser humano *grande miracolo* porque se componía de dos partes, aquella angélica y aquella irracional propia de los animales. De esta forma era el resultado del acercamiento de estas dos componentes, al igual que la impresa, considerada por el autor el género simbólico más perfecto porque no es mote ni imagen, sino el resultado entre los dos: más precisamente la maravilla.⁵⁴ Al autor italiano confiere una justificación filosófica a la

⁵² El tratado se titula de esta forma en honor a Bernardino Rota, uno de los cuatro interlocutores que construyen el diálogo sobre el cual, siguiendo el ejemplo de Giovio, se compone el tratado con el cual se exponen 46 empresas, todas relacionadas con la muerte de Porzia Capece, mujer de Rota. Sobre Ammirato *vid.* De Mattei, 1961.

⁵³ Cfr. Caldwell, 2004:44.

⁵⁴ [...] ma la meraviglia consiste nell'accoppiamento di due cose intelligibili, le quali per cagion che costituiscono un terzo, che non è nè l'uno né l'altro delle due cose, ma un misto, quindi è che si generi la meraviglia. RO. Per questo io credo che da Mercurio Trismegisto & poscia da Platone fu chiamato l'huomo grande miracolo [...] perché in questo nodo humano vi si vedeva la natura angelica & quella degli animali irrazionali con tanto mirabile artificio; che quel nodo non era più ne pietra, ne herba, ne cavallo, ne angelo, ma huomo. MA. Così veramente io giudico dell'impresa, percioche ella non è più quel motto, o proverbio,

regla de Giovio que prescribe la justa proporción entre ánima y cuerpo de la empresa.⁵⁵ Al comienzo del tratado explica una vez más el acoplamiento y compenetración entre las dos componentes. Tan enlazadas entre sí que el espectador que las ve y las lee podrá interpretar el pensamiento oculto del autor solamente a través del conjunto de las dos, *quasi per hieroglifici sotto il nodo di quelle due cose spiegato* [casi por jeroglíficos bajo el nudo de aquellas dos cosas].⁵⁶ Se trata de la única mención de los jeroglíficos de la cual simplemente se desprende el carácter oculto de estos símbolos. Lo que es cierto es que entre esta cita y la anterior de Platón y el creído egipcio Trismegisto la empresa se asocia a una especie de lenguaje secreto capaz de transmitir un conocimiento misterioso, como si de una evolución del jeroglífico se tratara. De todas formas, la relación entre empresa y jeroglífico, o al menos de la primera con la tradición de los antiguos sabios egipcios aparece patente.

El arte de las empresas proliferó de forma especial entre los miembros de las Academias italianas, numerosísimas en el siglo XVI y cuyos afiliados valoraban máximamente la componente oculta, algo que infundía el sentido de afiliación. En las *Rime degli Accademici Occulti di Brescia* (1568) se halla el discurso introductorio de Bartolomeo Arnigio dedicado a Sileno. En el *incipit* se explica la inclinación natural de los seres humanos para comunicar por medio de gestos corpóreos, con palabras, con letras o con imágenes producidas por la naturaleza o por las artes. Por lo que se refiere a esta última innata actitud fueron los sacerdotes egipcios los primeros en usar figuras de cuerpos naturales llamados jeroglíficos, con los cuales se expresaron profundos y recónditos sentidos de la filosofía que, de esta forma, podían quedarse ocultos a los ignorantes y hombres del pueblo.⁵⁷

Otro autor relacionado al mundo de las academias es Bartolomeo Taegio, jurisconsulto milanés que dedicó el segundo libro de su *Il liceo* (1571) a Giulio Claro, discípulo de Alciato y regente del Consejo de Italia por encargo de Felipe II. De una forma parecida a cuanto hizo Ruscelli, Taegio en apertura de su tratado (que una vez más aparece en forma

o sentenza che si prende, ne più quel corpo che si adopera, ma quel misto, o terzo che risulta & nasce dalla sentenza, e dalla cosa, o imagine ricevuta; en Ammirato, 1562:31-32.

⁵⁵ Sobre el tema *vid.* Mansueto, 2002.

⁵⁶ Ammirato, 1562:14.

⁵⁷ *I sacerdoti Egittii con figure di corpi naturali, che hieroglyphiche si dimandarono, molti reconditi & profondi lor sensi espressero, & in modo, che a vulgari & popolari huomini venivan celati & occulti gli altissimi misterii della Philosophia loro; Discorso intorno al Sileno: Impresa de gli Accademici occulti*, en Rime:1568; cfr. Caldwell, 2004:81.

de dialogo) intenta precisar el origen de la tradición de la cual el arte de las empresas se hizo heredero. Empieza declarando de que grandes escritores han aprendido que en la antigüedad:

gli hebrei con la brevità di certe lor parole comprendevano l'altezza di tutte le scienze, & che i sacerdoti di Egitto con dar solamente un'occhiata ad alcune loro pitture intendevano miracolosamente tutte le sacre lettere, & che in particolare gli Egitti della città di Heliopoli manifestavano tutti i segreti de gli animi loro con diverse figure d'animali, di piante, & d'altre, così dall'arte, come dalla natura prodotte.

[Los hebreos con la brevedad de algunas de sus palabras comprendían la eminencia de todas las ciencias, y los sacerdotes de Egipto simplemente de una ojeada a algunas de sus pinturas entendían milagrosamente todas las letras sacras, y especialmente los egipcios de la ciudad de Heliópolis manifestaban todos los secretos de sus almas con figuras de diversos animales, plantas y otras, producidas tanto por el arte como por la naturaleza].⁵⁸

Es pasaje muy interesante porque además de establecer una diferencia entre los caracteres hebraicos y egipcios, con letras los primeros y con meras figuras los segundos, afirma que a través de un vistazo los egipcios podían entender todas sus letras sagradas. Sabemos que la postura neoplatónica sobre los jeroglíficos quiere que previo adecuado adiestramiento en la contemplación de la realidad del criado se consiga alcanzar la capacidad de entender de golpe, de un vistazo, toda la sabiduría que yace detrás de la figura jeroglífica. Exactamente lo que entiende transmitir Taegio con su frase, añadiendo que las empresas funcionan de la misma manera, uniendo la tradición hebraica a la egipcia, así de explicar altísimos conceptos con brevedad de palabra y pocas imágenes.⁵⁹ De esta forma la tradición de las empresas se remonta directamente a estas épocas remotas.⁶⁰ Taegio se atreve incluso a definir los antiguos jeroglíficos egipcios como empresas, o mejor dicho *Egittie Imprese*⁶¹ que de la tierra del Nilo se transmitieron a Grecia a través de Pitágoras y Platón, quienes viajaron a Egipto para aprender de los

⁵⁸ Taegio, 1571:3r.-v.

⁵⁹ [...] è cosa naturale & propria delle imprese spiegare altissimi concetti con brevissime parole e poche figure; Íd.

⁶⁰ Adunque l'usanza di portar le Imprese per dimostrazione de nostri concetti è cosa antica; Íd.

⁶¹ Quelle poi diversità di figure che usavano gli Egittii per dimostrare i lor concetti, erano parimente imprese, le quali essi chiamavano Ieroglifi & lettere sacre; Íd.

sacerdotes autóctonos el conocimiento de las cosas divinas. Según Taegio esta tradición pasó de Grecia a Roma a través de los obeliscos y de los anversos de medallas, logrando incluso mejorar el sistema egipcio (*sic*).

La indagación del italiano no se detiene así dado que en su opinión existen tres tipologías de empresas: de solas palabras; de solas imágenes; de palabras e imágenes. Claramente la segunda se corresponde a los jeroglíficos (y a las fábulas), creando además un pequeño léxico al respecto en el cual indica el símbolo de la palma para la victoria o el sol y el cocodrilo para significar Egipto.⁶² Pues, Taegio nos brinda aquella que se puede definir no sólo la más clara relación entre empresas y jeroglíficos, sino una límpida referencia a la interpretación neoplatónica de los mismos.

Otras importantes notas sobre los jeroglíficos y la relación con las empresas se encuentran en los escritos de Filippo Sassetti (1540-1588), otro humanista estrictamente relacionado al mundo de las academias.⁶³ En este ámbito conoció muchas personalidades florentinas a las cuales dirigió un gran número de cartas. Resulta interesante aquella enviada al jurisconsulto Baccio Valori donde se lee:

Io ho ricevuto gli alfabeti, che V.S. m'ha mandati, e potrebbe essere che i Padri Gesuiti, che stanno in India, gli conoscessero, dando opera a imparare quelle lingue per servizio della predicazione. E quanto a' ieroglifici de' quali V.S. mi tratta, mi pare che io scrivessi già a V.S. come questa scrittura per note si costumava in tutta la Cina e Iapan, e tutte le terre vicine, dove lo scritto è comune, e le lingue più differenti che la toscana dall'alemana. Un Padre che andò in quelle parti, imparata la lingua, voleva imparare a scrivere. Il maestro non se ne rincorava, e, domandato della cagione, rispose che tanti erano i caratteri, quante erano le cose ed i concetti [...] Ricordomi avere molto letto e molto domandato come gli Egizi facessero a scrivere, come noi diremmo, una lettera o una storia distesamente con tutte le parti dell'orazione, usando quei ieroglifici; e non fu vero che io potessi saperne niente. Ho trovato l'anno passato in Madrid un Tolomeo comentato, o con annotazioni d'un Michele Villanova

[He recibido los alfabetos que V.S. me mandó, y parece ser que los padres jesuitas que están en India los conocieran, y aprendieran aquellas lenguas para su servicio de

⁶² Ibid.:6v.-7r.

⁶³ Sassetti pese a haber estudiado disciplinas filosófico-humanística, se interesó mucho en botánica. A partir de 1574 entró en la Academia *degli Alterati* (de los Alterados); sobre Sassetti *vid.* Surdich, 2017.

predicación. Cuanto a los jeroglíficos de los cuales me habla V.S., me parece que ya yo le escribí a V.S. que esta escritura por notas era habitual en toda China y Japón y en todas las tierras cercanas, donde esta escritura es común y los lenguajes con más diferencia que el toscano y el alemán. Un padre que se marchó por aquellas zonas, después aprendido el idioma, quería aprender la escritura. El maestro no se animó y, preguntado por la razón, contestó que los caracteres eran tantos cuantos los eran las cosas y los conceptos [...] Recuerdo haber leído y preguntado mucho sobre el modo en que los egipcios podían escribir, como nosotros diríamos, una letra o una extensa historia con todas las partes de la oración usando aquellos jeroglíficos; y no fue verdad que yo pudiera saber nada. El año pasado encontré en Madrid un Tolomeo comentado o con anotaciones de tal Miguel Villanueva ...⁶⁴].

Este último pasaje de Miguel Servet explica que se utilizaba un doble lenguaje, uno sacerdotal y sagrado y otro para el vulgo. En el primero se usan letras en forma de figuras, que representan, como ya hemos visto en muchas ocasiones, animales, partes anatómicas del ser humano u objetos artificiales para que signifiquen algo por similitudes, como la velocidad para el buitre, la maldad para el cocodrilo y la custodia para el ojo.⁶⁵ Estos jeroglíficos con sus significados ya fueron mencionados por Battista Egnazio quien, como en el caso del pasaje usado por Sasseti, los tomó directamente de Diodoro Sículo. Sorprende también el hecho que en el comentario a Tolomeo usado por Sasseti los jeroglíficos se expongan como el lenguaje propio de Etiopía dado que el pasaje se dirige a introducir el mapa de este territorio.⁶⁶ Al igual que el dato precedente, también en esta ocasión la fuente directa resulta ser Diodoro, quien explicó que los egipcios recibieron la

⁶⁴ Se refiere al volumen *Claudii Ptolomei Alexandrini geographicae enarrationis libri octo. Ex Bilibaldi Pirckeymheri tralatione, sed ad Graeca & prisca exemplaria a Michaële Villanovano iam primum recogniti*, Lugduni, Officina Melchioris et Gasparis Trechsel, 1535. El Michele Villanova a cuyo cargo está esta edición de la Geografía de Tolomeo es claramente Miguel Servet (1509 c. – 1553).

⁶⁵ Aquí el comentario de Servet citado por Sasseti: *Primo deorum cultum apud eos institutum memorant (questa tavola contiene l’Etiopia), primasque sacrorum ceremonias. Duplicem literarum usum, ut, quae sacrae dicerentur, Sacerdotibus dumtaxat notae essent, alterum earum, que vulgo paterent. Fuerunt tamen literarum figurae haud tales, ut ex illis syllabae coalescerent, sed animantibus, extremisque hominum partibus, variisque instrumentis artificium perquam similes, singulisque sua inerant figuris significativo: ut in accipitre celeritas, in crocodylo, malum custodia in oculo, ecc.; en Ibid.: Tabula II Aphricae, f. 12v.; cfr. *Lettere*, 1874:201-202. Los significados de ejemplo propuestos por Sasseti que cita el texto de Servet ya los hemos vistos mencionados por Battista Egnazio que, a su vez, recoge las noticias de Diodoro Sículo; *vid. n. 12.**

⁶⁶ De hecho, el mapa siguiente es de Egipto, pero en la introducción de Servet no hay mención de los jeroglíficos.

escritura jeroglífica de los etíopes. Pues, el mismo Sasseti basa su explicación de los jeroglíficos apoyándose solamente en un texto que a su vez utilizó el sólo Diodoro Sículo: algo que denota claramente la escasa familiaridad del autor italiano con el tema. Y no me refiero solamente a la escritura sagrada de los egipcios, sino a todas las escrituras que hoy conocemos como ideográficas, como la china, la japonesa y todas las de aquellos territorios que Sasseti cree, equivocándose, ser iguales, o sea una única escritura, sin diferencias, puesto que comenta existir una “escritura común” con la cual se podían comunicar mientras, al contrario, el lenguaje (verbal) se diferenciaba muchísimo entre los diferentes pueblos, de la misma forma que el toscano y el alemán. Incluso denomina todas estas escrituras “jeroglífica” por el simple hecho de que sus caracteres eran “tantos cuantos los eran las cosas y los conceptos”. Pues, como hemos visto se trata de la explicación más común en aquel tiempo para los jeroglíficos egipcios, pero esto no justifica las escuetas noticias manejadas por Sasseti y la confusión que reinaba sobre las diversas escrituras orientales.⁶⁷

Sin embargo, el autor italiano volvió sobre el tema con las lecciones que leyó en la Academia florentina. La sexta se dedicó propiamente a las empresas, que intentó definir de la mejor forma posible. Empieza explicando que Dios donó a los seres humanos el sonido de la voz para expresar los sentidos del alma y expresar los nombres de las cosas, mientras se encontraron los caracteres para escribirlos. Sin embargo, no contentos de esto hemos imaginado diversos modos para significarlas inventando las fábulas, los apólogos,

⁶⁷ Vuelve sobre el tema en otra carta dirigida el día 25 de julio de 1573 a Lorenzo Giacomini. Aquí, repitiendo cuanto escrito por Bartolomeo Taegio y que se encontrará también en Tomaso Garzoni, comenta su tratado sobre las empresas expresando el conocimiento de aquellos de Scipione Ammirato y de Alessandro Farra (*Disegno di satisfacer a questo obbligo con quel trattato delle imprese, che siano per dirsene l'Ammirato e 'l Farra*) y se empuja a definir esta obra suya explicando que trata del género que es la significación de los conceptos gracias a la doble acción de la palabra y de la imagen. Se refiere claramente a las empresas, que con esta carta intenta definir de forma lógica y para las cuales sigue afirmando que quien no entienda o conozca la parte escrita podrá entenderlas gracias a la parte visual y viceversa, uniendo entonces las diferencia que se había entre los jeroglíficos egipcios y las letras hebráicas (*Il genere è la significazione de' concetti, le differenze prime sono la voce o articolara o secondo la natura, e lo scritto, e dalla varietà del significare con le voci trovo la diversità dello scrivere; con ciò sia cosa che alcuni concetti si scrivano sì che ognuno li possa intendere, alcuni altri talmente che non li intendano se non coloro a cui è addiritto lo scrivere; e ne ritrovo – dico questa diversità – l'origine negli Egizi, che avevano i ieroglifici e le lettere comuni, e negli Ebrei*). Pasa luego a definir la empresa: *una maravigliosa e celata significazione del concetto umano, fatta per la qualità o azione consignificata da una imagine di cosa divina, naturale o fatta per arte; la quale azione o qualità sia similitudine dello espresso concetto; e con parole scritte in poco numero significanti questa similitudine in qualunque modo*; en *Lettere*, 1874:51. Pues, una consideración que denota de forma patente que según Sasseti la imagen de las empresas se genera y se rige sobre los conceptos dictados por las apariencias terrenales, es decir, el cuerpo de las empresas es un puro jeroglífico.

los emblemas, los jeroglíficos, las metáforas, los enigmas y las empresas. Todos métodos que inventados por el ser humano y no, como sería por los jeroglíficos, transmitidos directamente por Dios.⁶⁸ El autor sigue afirmando, al igual que Taegio, que existen tres tipologías de empresas: *elle sono una significazione di concetti, ma sono fra di loro differenti, significando queste un concetto, per una immagine accompagnata da alcune lettere; queste per una immagine sola, e queste per lettere sole.*⁶⁹

Después de estas nociones preliminares pasa a declarar como ha ido cambiando la forma de expresar los conceptos del alma, algo que hace gracias a una evocadora alegoría al escribir que las letras escritas son como “notas de las voces y de las cosas que significan según el consenso de los hombres”.⁷⁰ Empieza así a explicar la genealogía de estas letras ya dispuesta poco antes y que va de los egipcios, que nombraron esta sustancia, para pasar a los griegos, a los latinos y finalmente al uso toscano. Claro está, buscando la razón que movió el intelecto humano a fabricar el instrumento de las letras, empieza exactamente de la tradición egipcia que ha dado desahogo al innato deseo de nuestra alma de manifestar a los que vendrán lo que hemos vivido “no como estatuas sin intelecto” sino haciendo cosas de las cuales se ha dejado memoria en las letras, “esculpiendo de estas formas un ídolo de nosotros mismos en el alma de los que leerán”.⁷¹ Otro giro alegórico muy bonito que, ya en su remitir a la acción de esculpir, hace surgir una relación con la tradición egipcia en la cual se usaron las comunes letras, comprensible para todos y todas, pero también otra tipología denominada sacra y dedicada sólo a escribir las cosas del culto divino, de los misterios de la naturaleza y las acciones de sus señores.⁷² Después de haber citado otros dos autores (Plinio y Heródoto) que se añadieron a las noticias que ya tenía de Diodoro para describir de alguna forma los obeliscos y las letras que en ellos aparecen

⁶⁸ *Dietro il grande Iddio i vari suoni della voce, perché noi significassimo i sensi dell'anima nostra; e l'utilità espresse i nomi delle cose. Si ritrovarono i caratteri, per iscrivergli, e noi, non contenti a questo, vari e diversi modi di significargli ci siamo andati immaginando, e ritrovando le Favole, gli Apologhi, gli Emblemi, i Geroglifici, le Metafore, gli Enigmi e l'Imprese; en Prose fiorentine, 1730 :73.*

⁶⁹ Ibid.:74.

⁷⁰ *Sono secondariamente espressi i concetti dell'anima nostra [...] per mezzo delle voci significanti, quali sono le lettere scritte, le quali sendo note delle voci, e di quelle cose, che significano, secondo il consenso degli uomini; en Ibid.:75.*

⁷¹ *Aggiunsesi l'innato Desiderio nell'anima nostra di render chiaro e manifesto a coloro che verranno dopo di noi insino alla consumazione del mondo, che noi siamo vissuti, non a guisa di statue senza intelletto, ma qualche cosa adoperando, la quale memoria raccomandata alla memoria delle lettere, scolpisca un Idolo di noi stessi nell'anima di coloro che la leggeranno; en Íd.*

⁷² *Perocchè gl'Egizi, oltre alle comuni lettere, le quali poteva imprendere ciascuno, ne avevano un'altra seorte, da loro sacre addomandate; perciocchè con esse scrivevano le cose appartenenti al culto divino, agli occulti misteri della natura, ed all'azioni di quei loro Signori; en Ibid.:76.*

(algo que testimonia su más profunda indagación sobre el tema), pasa a explicar el modo en que estas imágenes significan los conceptos, algo *molto difficile a sapersi* [muy difícil que entender]. Cita a Pierio Valeriano, quien recogió *il significato di un certo numero di esse immagini nella sua Geroglifica* [el significado de una cantidad de estas imágenes en su Jeroglífica] como el león, el elefante, el camello, con las cuales los egipcios expresaban significados universales, como prudencia, fortaleza, virtudes o vicios. Sin embargo, Sasseti se pregunta en que manera se podía representar un hecho particular, frases extendidas, por medio de estas letras sagradas, pero no consigue darse una respuesta indiscutible, dejando abierta la puerta a varias opiniones.⁷³ Al final pasa a explicar el funcionamiento de estas imágenes que representan “*con linee le cose, delle quali esse sono immagini*” y se pueden percibir con el sentido de la vista. El secreto se oculta en las similitudes entre las acciones de los animales o cualquier otra cosa que se use para ellas y los hechos e ideas de los hombres, usando la gran mayoría de las cosas del criado.⁷⁴ Gracias a varios sabios griegos que se marcharon a estudiar a Egipto (Homero, Hesíodo, Solón) donde se les desvelaron esos misterios, esta sabiduría se transmitió a Grecia, pero bajo forma diferente a los jeroglíficos, dando lugar a las poesías de Orfeo y Hesíodo o a la filosofía de Pitágoras y Aristóteles, o sea usando los caracteres comunes en lugar de las imágenes del mundo como los egipcios. Esto para que cualquiera que supiera leer los pudiera entender, pero no comprender en su profundidad.⁷⁵ Sasseti pasa a relacionar este pasaje de Egipto a Grecia con aquello entre los jeroglíficos y las empresas: Diodoro, su fuente favorita para lo que al Egipto concierne, describió que en su viaje a Europa Osiris,

⁷³ A esto el autor responde que no lo sabía con claridad, pero supone que para realizar verdaderas frases tenían que escribir, entre un signo y otro, letras comunes, de forma que se pudiera estructurar frases complejas que al mismo tiempo se quedaran ocultas a la masa. Algo que de todas formas no existía en las figuras esculpidas en los obeliscos romanos, así que hipotetiza que pudiera entonces pasar lo mismo que con la escritura hebraica que usa solamente consonantes dotadas de pequeños puntitos para indicar las vocales; en *Ibid.*:77. Pues, es una consideración muy oportuna dado que, hoy día, sabiendo la real lectura fonética de los jeroglíficos, no sabemos el verdadero sonido con el cual los egipcios restituían las vocales.

⁷⁴ *La significazione delle lettere sacre altronde non deriva che dalla similitudine, che hanno le azioni degli animali, o di qualsivoglia altra cosa stata a quest'uso adattata, co' fatti o co' pensieri degli uomini [...] perciocchè adoperando essi [los sacerdotes egipcios] gran parte delle cose create a significare gli umani pensieri; Ibid.*:78

⁷⁵ *Venne questo costume di esprimere i concetti in questa maniera a penetrare nella Grecia, per essere andati in Egitto Omero, Esiodo, Solone, e gli altri amatori della sapienza i quali nel rivelare i misteri, stati loco comunicati in Egitto, usarono ancora essi le figure, coprendo le scienze con veli trasparenti all'occhio della mente. Di qui la poesia di Orfeo e di Esiodo, la Filosofia di Pittagora, e di tutti gli altri fino al tempo di Aristotile [...] Nondimeno non passò dell'Egitto il vero modo di questa significazione; perché sebbene i nominati di sopra, scrivendo, coprivano queoi concetti con figure e veli, essi adoperavano i caratteri comuni, talmentechè ciascuno che sapesse leggere, intendeva ciò che essi dicevano, ma non già quello che esse volessero dire; en *Íd.*:78.*

junto a Anubis, llevaban en sus armas las empresas. Estas, por ejemplo un perro o un lobo, no llevaban rastro de palabra, duplicando así el mismo mecanismo de los jeroglíficos. Claro está, también esto se pasó a Grecia, pero como convirtieron los jeroglíficos en un lenguaje común, al igual ocurrió para las empresas que se cargaron también de una parte escrita que se iba a añadir a la imagen.⁷⁶ Pues, Sasseti según parece une las investigaciones sobre la naturaleza del lenguaje por signos, que hasta el momento hemos visto ser la más debatida en los apartados teóricos de los tratados sobre empresas, con la génesis de este género establecido por Giovio. Sin embargo, si este último se refirió a las armas y al mundo caballeresco romano y medieval, Sasseti se atreve a ahondar mucho más en esta tradición, conectando la evolución de la mera imagen de las armas egipcias a las armas griegas donde se añadió la letra: si las primeras fueron reflejo de la escritura jeroglífica, las segundas, derivación de estas, son ejemplos primigenios de las empresas que llegaron, prácticamente de la misma forma, hasta el Renacimiento. Así que Sasseti establece el origen de las empresas en los jeroglíficos egipcios, eso debido al entendimiento que se tenía en esa tierra del símbolo y sus altos significados, algo trasladado al mundo griego según una evolución que se transmitió de la misma forma en otras vertientes filosófica o “artísticas”, como en el caso de las armas, es decir, las empresas. Una lectura que, pese a los escasos fundamentos de Sasseti sobre los jeroglíficos, sorprende por su capacidad de relacionar más teorías contemporáneas, de aquellas lexicales y filológicas a aquella de origen gioviana, de la cual da cuenta de forma detallada pocas páginas más adelante. Para terminar con las palabras de Sasseti, cabe decir que por lo que al arte de la perfecta empresa respecta, más precisamente por lo que atañe al cuerpo, prescribe: *quanto minore sarà il numero delle figure, tanto più artificiosa farà l'Impresa, e più perfetta, essendo la moltitudine argomento d'imperfezione* [cuanto

⁷⁶ *Le corone venivano a diventare di singolare significato, coll'esser poste in fronte a coloro che meritare le avessero, e parte delle immagini, colle quali si adornavano gli antichi Eroi le loro armi e sopravvesti, erano da loro rese singolari con alcune lettere, scritte in compagnia di queste immagini. Puossi ciò appresso di Eschilo vedere, nella Tragedia nominata de' Sette, che andarono a Tebe, nella quale si racconta l'impresa di quegli Eroi, che in compagnia di Polinice andarono contro Eteocle, e dopo il racconto e ritratto di ciascuna, narra Eschilo quello, che fosse scritto in esse, di tutte dichiarando il significato. L'uso delle quali Imprese pura da i medesimi Egizi era disceso, ma furono questa da quella differenti, imperocchè in quelle degli Egizi l'immagine sola esprimeva il concetto senza ajuto alcuno di lettere, come veder si puote nel libro primo di Diodoro Ciciliano, dove narrando la passata, che fece Osiride in Europa, e' mostra che Anubi e Macedone suoi figliuoli lo seguivano, e che ciascuno di essi sull'armi portava l'Impresa: questi un cane, e quelli in lupo, senza dire che in esse fosse scritta alcuna cosa, come coloro che non facevano alcuna differenza da queste Imprese alle lettere sacre, essendo l'une e l'altre una celata significazione di concetti colli medesimi caratteri; en Ibid.:79.*

menor será el número de las figuras, más artificiosa será la empresa y más perfecta, siendo la multitud tema de imperfección].⁷⁷ Esta idea parece tener relevancia no tanto porque, según afirma Caldwell,⁷⁸ alude a un concepto neoplatónico, algo que en realidad tiene mucho sentido dado que cuanto más sencilla la imagen más favorecerá el encendido de la contemplación, sino porque sugiere la relación entre la práctica de las empresas y el papel de las *imagines agentes* en el arte de la memoria. Una relación que estas últimas ya habían establecido con la tradición jeroglífica, como se verá extensamente en el próximo capítulo.

Pasamos ahora a analizar las aportaciones a la emblemática y a la teoría de las empresas realizadas en el ámbito de la Academia degli Affidati de Pavía. Se trata de círculo estrechamente relacionado con la corona Española dado que Felipe II era su miembro, algo que reflejaría por un lado el apoyo de la Academia a la dominación española de Milán y por el otro la apreciación del rey para la cultura de aquel territorio.⁷⁹ Otro miembro de la máxima importancia, sobre todo por lo que nos interesa en esta sede, es Alessandro Farra (1540-post 1577), hoy todavía no muy conocido y sin extensos estudios sobre su persona, pero que por su reverdecida postura neoplatónica necesitaría mayor atención. Entró en la Academia en 1562 y si como veremos con su obra más conocida, el *Settenario dell'humana riduzione* (1571), explica la visualidad emblemática en base a la doctrina neoplatónica, algunos años antes compuso otro texto, los *Tre discorsi* que pronunció en 1564 en la Academia. Más en general Farra intenta conciliar el neoplatonismo con la Contrarreforma y con estos discursos procura explicar las tres componentes del perfecto ser: amor, divinidad, guerra.⁸⁰ El mencionado *Settenario* expone la habitual doctrina de las empresas expresándose de una forma parecida a cuanto visto hasta el momento con otros testimonios literarios. Es preciso empezar de la cola de su tratado, donde se enfoca sobre el género de las empresas declarando que *volendo trattare delle Imprese era necessario preporre l'origine loro, la qual dipende dalla filosofia simbolica de gli Hebrei, de gli Egittii & de Greci* [queriendo ocuparme de las empresas se ha hecho necesario preponer su origen, la cual depende de la filosofía

⁷⁷ Ibid.:85.

⁷⁸ Caldwell, 2004:97.

⁷⁹ Ibid.:102.

⁸⁰ En efecto, se titulan *Dei miracoli d'amore, Della divinità dell'uomo y Dell'ufficio del Capitano*. Sobre los Tres discursos *vid.* Maggi, 2000.

simbólica de los hebreos, de los egipcios y de los griegos].⁸¹ Y de aquí nos podemos dar cuenta de que, pese a referirse a tradiciones ya estudiadas por otros tratadistas como la hebraica y la egipcia, aborda la cuestión de un punto de vista más marcadamente simbólico, algo que va más allá de las habituales investigaciones lexicales que ya hemos visto ser sobradamente habituales en la tratadística sobre el tema. En efecto, Farra sigue estableciendo un parecido con la cadena aurea ficiniana refiriéndose a la doctrina de las empresas que, según su análisis, abarcaría los misterios de la cábala, las sagradas letras de los egipcios, los sentimientos ocultos de la teología órfica, los conceptos de Pitágoras y los discursos de Platón.⁸² Todas estas doctrinas pueden pasar bajo el mismo título de empresa. Queda claro que el objetivo de Farra es más profundo si lo comparamos a otros escritos coevos o precedentes, o sea analizar el tema ahondando en las profundidades filosóficas que explican el fenómeno simbólico. Eso puede conducir sobre todo a una visión neoplatónica, como se comprende con la declaración de que el intelecto en el acto de su ilustración significada e incluida en la filosofía simbólica ve con solamente una intuición y entiende el esplendor de los primeros ejemplares.⁸³ Cuanto mencionado del *Settenario* se puede considerar una especie de recapitulación del tema del tratado y sobre todo del rumbo metodológico emprendido por Farra que con la última frase hace directa referencia a la importancia de la contemplación del símbolo a través del cual, a más sencillez visual corresponde más súbita iluminación y comprensión de los altos significados en él encerrados. Algo que como visto es propio del neoplatonismo y se asocia perfectamente a la interpretación de los jeroglíficos en auge.

Pues, ahondando más en el contenido del tratado, ya desde el título podemos establecer las relaciones platónicas y neoplatónicas dado que la palabra *Settenario* se refiere al séptimo día de la creación, cuando Dios descansó de su obra y el ser humano puede abstenerse de las acciones corpóreas para dedicarse a las sublimes contemplaciones de la divina filosofía.⁸⁴ Más allá de esto, estudiando la estructura de la obra nos damos

⁸¹ Farra, 1571:278r.

⁸² *I misteri della Cabala, le Sacre lettere de gli Egittii, gli occolti sentimenti dell'Orfica theologia, i concetti di Pitagora, & i discorsi Platonici ricordati e sparsi per tutto questo Ragionamento, oltre ch'essi, come si è detto, vengono sotto il nome d'Impresa;* en Ibid.:278v.

⁸³ *L'intelletto nell'atto della sua illustratione significata & compresa nella simbolica Filosofia ultima parte del Settenario vede con un solo intuito & sommariamente comprende lo splendore de i primi esemplari;* Íd.

⁸⁴ *Mosè, il quale nel principio del Genesi scrive, c'havendo el Sommo opefice compita in sei giorni la fabrica dell'Universo, il settimo giorno riposò, benedicendolo & consecrandolo a se stesso come festività*

fácilmente cuenta de que el *Settenario* remite a los siete escalones que el alma humana tiene que subir para lograr la reunión con Dios. Farra expone en orden estos peldaños en el tratado, a empezar del primero, Mercurio o la Felicidad,⁸⁵ donde se expone el origen del lenguaje jeroglífico que, con voces sensibles y vivas, revela los secretos de la providencia universal e indica la vía que coger para volver a encontrarse con la divina filosofía, ahuyentando las nieblas de las ignorancias para alumbrar la celeste y divina flor.⁸⁶ Eso fue posible gracias a varias doctrinas, de Zoroastro en Persia, de Orfeo en Tracia, de Sócrates y Platón en Grecia, de Pitágoras en Italia y, claro está, de Mercurio en Egipto.⁸⁷ Exactamente a Egipto, según las noticias ofrecidas por Jamblico, se marcharon casi todos los sabios griegos como Pitágoras, Platón, Eudoxo, Demócrito para aprender de las columnas de Mercurio las noticias de las ciencias y los secretos de la filosofía, de forma que todos los antiguos se transmitieron entre sí el lenguaje como instrumento de la inteligencia. En el mundo egipcio este idioma fue el de los *Hieroglíficos* de Mercurio, de los cuales nacieron las doctrinas filosóficas griegas y su manera de exponerlas.⁸⁸ El mismo Mercurio se identifica con el:

Verbo sacro & divino autore della regeneratione humana, destra, sapienza & benignità di Dio, principio nel quale & per lo quale furono tutte le cose create visibili & inviisibili, celesti e terrene; che da esso fu fatto il mondo ideale, ovvero intellettuale, onde si produsse l'animale che fece il Mercurio celeste, dal quale finalmente nacque il terreno [...] ch'egli è cancelliero del Sole, perche descrive nelle forme inferiori & rappresenta gli splendori & i concetti della somma verità, la quale, secondo i libri sacri &

non d'una regione sola, ma universale di tutti i popoli [...] ordinando ch'egli fosse festivo, & che perciò in esso si astenessero gli huomini da tutte le attioni corporali, servili, & all'acquisto & provvedimento del vitto humano appartenenti, attendendo fra tanto alle sublimi contemplationi della divina Filosofia, alla correzione de' costumi, & nell'esaminazione della coscienza; en Epistola a los lectores, en Ibid.:I.

⁸⁵ Los otros escalones que siguen Psique o la ignorancia; Zoroastro o el reino de Dios; el Convito o la cena de Dios; Sócrates o la muerte; Homero o el furor poético. El séptimo y último peldaño es el alma que, alcanzada esta altitud, se transforma en unidad intelectual contemplando el divino Verbo que, por fin delante de él, le descubre los esplendores de los arquetipos de todas las cosas, visibles e invisibles. Según las palabras de Platón este es la beatitud, el último grado de la reducción humana (la *humana riduzione* del título del tratado. Se trata de una escalada que aparece parecida en el Simposio de Platón (201^a-212B) y luego recogida también por Ficino en su comentario al Symposium, VI, 18; cfr. Caldwell, 2004:111, n.4.

⁸⁶ Farra, 1571:4v.-5r.

⁸⁷ Ibid.:5r.

⁸⁸ *Il magno Iamblico nell'epistola ad Anabomene sacerdote, scrive che Pitagora, Platone, Democrito, Eudoxo, & quasi tutti i sapienti della Grecia impararono dalle collone di Mercurio in Egitto la notizia delle scienze & i segreti della filosofia, quindi gli antichi fra tutti i membri gli consecrarono la lingua come instrumento della intelligenza, & appresso gli Egittii la lingua fu hieroglifico di Mercurio; Ibid.:5v.*

Trismegisto, pose nel Sole il tabernacolo suo; ch'egli è nontio delli Dei, perche non ocolta la influenza, imprime nelle menti humane incomprensibile notitia dell'ordine mondano.

[Verbo sacro y autor divino de la regeneración humana, diestra, sabiduría y benignidad de Dios, principio en el cual y por lo cual de debieron todas las cosas visibles e invisibles, terrenales y celestes; de él se creó el mundo ideal, o sea el intelectual, donde se produjo el animal que hizo Mercurio celeste, del cual finalmente nació el terreno [...] él es chanciller del Sol porque describe gracias a las formas inferiores y representa los esplendores y los conceptos de la suma verdad, la cual, según los libros sacros y Trismegisto, puso en el Sol su tabernáculo; porque él es nuncio de los dioses dado que no oculta la influencia, imprime en las mentes humanas la incompreensible noticia del orden mundano].⁸⁹

Ninguna duda entonces sobre la originalidad y la sabiduría de Trismegisto y de sus escritos, puestos al mismo nivel de la Biblia y que nos informa de la sapiencia egipcia que procede directamente de Mercurio, quien transmitió, como mensajero de la divinidad, los misterios más altos en forma sensibles. Los jeroglíficos. A estos dedica un apartado a propósito, donde se dejan patentes las informaciones vistas y que ahora se dirigen directamente a esta forma de lenguaje.⁹⁰ Los egipcios, escribe Farra, aprendieron muchas cosas de la sabiduría divina y las vertieron en sus memorias, como transmitido por los escritos de Trismegisto y de los sabios griegos. Se trata de la filosofía oculta que describieron con letras jeroglíficas, representadas con notas y figuras de animales.⁹¹ Sigue explicando esa manera de escribir al afirmar que los teólogos egipcios, imitando la naturaleza del universo y la arquitectura de los dioses, abren con insinuaciones simbólicas algunas imágenes de las místicas, ocultas y oscuras inteligencias o la misma naturaleza

⁸⁹ Ibid.:16r. Trad. propia.

⁹⁰ Farra explica todas las formas simbólicas y de lenguaje después de los primeros seis escalones que abren el tratado. Todas las formas simbólicas tratadas por el autor entran en el último escalón denominado Filosofía simbólica, donde el alma contempla el Verbo divino del cual logra vislumbrar los arquetipos de las cosas, representados exactamente por las diferentes formas simbólicas a través de las cuales los seres humanos intentaron transmitir este conocimiento.

⁹¹ *Non è dubio veruno che dalla lunga conversatione c'hebbeno gli Egittii con gl'antichi padri hebrei, nel tempo ch'essi in quella regione habitarono [...] essi Egittii molte cose impararon della divina sapienza, le quali poi nelle memorie loro riposero, & come proprie si usurparono & fra l'altre ce lo dimostrano gli altissimi scritti di Mercurio Trismegisto nella molta conformità la quale jhanno con la sacra Filosofia di Mosè [...] e di più l'ocolta filosofia descritta con lettere ch'essi chiamano hieroglifiche, cioè con note & figure d'animali, ch'essi come divinità riveriscono;* ibid.:177r.-178v.

gracias a claras formas simbólicas a través de las cuales imprimen las ocultas razones, la obra y el arte de los dioses.⁹² Los egipcios lograron entonces esculpir la *Verità ideale con simulacri visibili* [Verdad ideal con simulacros visibles].

Después de una historia basada en los varios autores que hablan de jeroglíficos, entre los cuales también Plotino al cual alude escribiendo que los egipcios saben que todas las cosas divinas tienden a resplandecer en los espejos, en las sombras y en las imágenes inferiores,⁹³ añade varios ejemplos, pero sin aportar ninguna novedad a cuanto dicho hasta ahora. Por lo que a las empresas se refiere, Farra vuelve sobre las palabras de otros tratadistas sobre la existencia de tres formas de empresas, la compuesta sólo por palabras, aquella formada por la sola imagen y la más perfecta, creada por la conjunción entre las dos. Con referencia al platonismo el autor compara la formación de la empresa con la clasificación platónica de las componentes del ser humano: mente; razón; espíritu vital; calidad o temperamento del cuerpo; el cuerpo material. Según Farra la mente se corresponde a la intención del autor de la empresa (que tiene lugar en su mente); la razón equivale a las palabras del mote; el espíritu vital es la proporción entre palabra y las figuras (espíritu vital que el ánima añade al cuerpo); la calidad es el significado de la figura (la naturaleza del animal, planta o artificio representado); el cuerpo material es claramente el cuerpo.⁹⁴ Farra sigue con la exposición de las diversas normas declaradas por otros tratadistas, pero volviendo a las palabras con las cuales hemos empezado la explicación, no cabe duda de que todo el tratado se funda sobre el origen de las empresas en la transmisión simbólica hecha por los sabios de los primeros pueblos y de la cual la empresa es el refinamiento y la forma más moderna. Más importante aún es la lectura

⁹² *I Theologi Egittii, soggiunse il medesimo, imitando mirabilmente la natura dell'universo & l'architettura de gli iddii, ancor'essi aprono con simbolici accennamenti certe immagini delle mistiche, occulte, & oscurissime intelligenze, ne altrimenti la natura con chiare & manifeste forme simbolicamente stampa & imprime le ragioni nascoste, & cosi parimente l'opificio & l'arte de gli iddii oscrive, rappresenta & scolpisce la Verità ideale con simulacri visibili;* en Ibid.:179v.-180r.

⁹³ *Sapendo dunque sicuramente gli Egittii, che tutte le cose divine grandemente si rallegrano di risplendere ne gli specchi, nelle ombre & nelle sembianze inferiori;* Ibid.:180r.

⁹⁴ *Nell'huomo oltre di ciò sono da i filosofi Platonici considerate cinque parti principali, la prima delle quali è la mente [...] la seconda è la ragione [...] la terza è lo Spirito vitale [...] la quarta la qualità, o temperamento del corpo, la quinta lo istesso corpo materiale; così nelle Imprese cinque parti principali si ricercano, ch'alle sudette corrispondono: & di queste la prima è il concetto, o itentione dell'autore, che tiene luogo della Mente; la seconda sono le parole del motto, che rappresenta l'Anima ragionevole; la terza è la proportion tra le parole & le figure, quasi spirito vitale, & mezo, che l'anima al corpo congiunge; la quarta la propria significatione della figura, ovvero la natura di quell'animale, pianta, o cosa inanimata, ch'ella rappresenta; l'ultima la figura istessa, laqual si chiama com'io dissi corpo; en Ibid.:271r.-v.*

neoplatónica (basada sobre autores y textos de clara ascendencia platónica) de esta serie histórica, literaria y visual, algo que, si en otras obras tenía que buscarse entre líneas, aquí se queda manifiesta.

La inspiración neoplatónica es la huella esencial otorgada por otro miembro de la *Accademia degli Affidati* de Pavía, Luca Contile (1505-1574), en su *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*, publicado en 1574.⁹⁵ El tratado se dedica al *Invittissimo e potentissimo Filippo d'Austria catholico re di Spagna*, cuya empresa *CVM IOVE* con el globo de la tierra abre también el catálogo de Contile. Antes de tratar una gran variedad de formas simbólicas, entre las cuales emblemas, cifras, armas y devisas, el autor en el *Ragionamento* remite directamente a las palabras de su compañero Alessandro Farra explicando que el ser humano no puede ser limitado puesto que no es terrenal ni celeste, ni mortal por colocarse en el medio del universo.⁹⁶ Más adelante, siempre declarando sobre la naturaleza del ser humano, da prueba del ascendiente neoplatónico al escribir que el hombre tiene la característica innata de buscar lo oculto, siendo además fruto de la naturaleza y de Dios, que gracias al intelecto imita en sus acciones, mientras con la razón emularía la naturaleza.⁹⁷ Esta visión típicamente neoplatónica se relaciona con la creación de las empresas: la naturaleza imita a Dios pero sin conocimiento del intelecto, sino con su influencia; el ser humano imita la naturaleza gracias a la facultad de la razón. Exactamente por eso se puede llegar a afirmar que el ser humano puede haber imitado Dios con la invención de las empresas, porque gracias a las similitudes cada cosa encierra en sí todas las cosas.⁹⁸ Pese a esta conexión que Contile ve entre una sombra de neoplatonismo y la práctica de las empresas, al contrario de cuanto sugerido por Farra no encuentra una relación con la antigua tradición de los jeroglíficos, sino con una historia

⁹⁵ Sobre Contile véase Mutini, 1983; Salza; Quondam, 2007.

⁹⁶ *E ben di cio scrive Alessandro Farra dottor di legge & accademico affidato nel suo discorso della dignità dell'huomo ch'esso non può da niuna altra natura esser costretto, con cio sia che col proprio suo voler si guidi, non essendo egli più terreno che celeste, non più mortale che immortale, per onde vien egli nel mezo del universo collocato, e per questo si chiama ultima e piu cara creatura dell'altra*; en Contile, 1574:1r.-v.

⁹⁷ *L'uomo di sua natura è sempre delle cose occulte maraviglioso ritrovatore, possiamo di lui ancora due altre rarissime eccellenze scoprire, l'una che egli è stimato maraviglioso frutto della natura e di Dio, l'altra che nelle sue attioni può imitare Dio col l'intelletto, e con la ragione la natura*; Ibid.:1v.

⁹⁸ *L'uomo imita essa [la naturaleza] con regola di ragione, per il che possiamo dire il medesimo huomo havere imitato Dio nella inventione delle Imprese in quanto al prevalersene per similitudine c'hanno tutte le cose con le cose, & per cio si dee considerare che l'Imprese, benchè sieno inventioni, non si possono chiamare arte, ne istromenti d'arti*; Ibid.:2r.

pseudo bíblica creada por Annio de Viterbo.⁹⁹ Por lo que respecta a los jeroglíficos, a los cuales se dedica un apartado a propósito afirmando que Pierio Valeriano escribió un importante estudio sobre estas letras sacras que utilizaron los sacerdotes de Egipto para expresar las ideas de los secretos divinos por medio de las formas de animales.¹⁰⁰ Pues, es algo que más allá de probar la afirmación del éxito de la obra de Valeriano, hecho sobre el cual ya no teníamos atisbo de duda, hace referencia a la interpretación simbólica de los jeroglíficos por parte de Valeriano. Sin embargo, Contile declara que los egipcios no utilizaban solamente este tipo de escritura sino tenían también otra con caracteres alfabéticos, algo que ya Sasseti había escrito y aquí queda explicado por el hecho de que todas las poblaciones antiguas usaban alfabetos entre ellos semejantes: griegos, latinos, hebreos, árabes, caldeos, egipcios. Se trata de alfabetos que proceden directamente de Adán mientras los jeroglíficos los utilizaban solamente los sacerdotes porque consideraron los caracteres comunes indignos para el culto divino. Relacionado a las empresas se hace hincapié más bien en la diferencia entre los dos, con los jeroglíficos que remiten a las ideas divinas y religiosas, mientras las empresas contienen similitudes con los dibujos mundanos y virtuosos.¹⁰¹ Así que pese a prestar atención a este lenguaje de los egipcios, al contrario que los otros tratadistas vistos hasta ahora Contile no ve analogía con las empresas, todo lo contrario, subraya las diferencias. Según él la primera empresa se remonta a Dios, quien la creó para expresar sus intenciones.¹⁰² Una interpretación decididamente novedosa dado que por la mayoría de los tratados analizados hasta ahora este sería más bien el papel reconocido para los jeroglíficos.

Quedando en el ámbito de las academias, pero trasladándonos de Pavía a Siena, encontramos la personalidad de Scipione Bargagli, quien escribió cuatro obras sobre las

⁹⁹ Se denomina pseudo porque Annio de Viterbo fue ciertamente un gran estudioso de la antigüedad, pero fue también uno de los mayores falsificadores conocidos en la historia; sobre Annio véase Fubini, 2012; Giehlow, 2015:80-93; Iversen, 1993:62-63; 75.

¹⁰⁰ *Pierio Valeriano a lungo e con lodevolissimo studio sopra la materia de Hieroglifi i quali dinotano sacre lettere, adoperate da sacerdoti d'Egitto in espressione de concetti, o vero de segreti divini & erano in sembianza di diversi animali*; en Contile, 1574:26v.

¹⁰¹ *Da quelli animali [usados en los jeroglíficos] cavavano allegoria de sensi divinum secondo l'uso della Religione di quei tempi. Si truova però chi ardisce hoggi di prendere le figure hieroglifiche per imprese, e si consideri come mal convenga, con cio sia che el figure delle imprese contenghino similitudini particolari con i vertuosi e mondai disegni, e gli animali hieroglifici similitudini di divinita e di religione, di più che l'Imprese promettono osservanza di bene operare nell'avvenire*; en Contile, 1574:27r.

¹⁰² Ibid.:31r.

empresas, dos de las cuales bajo el seudónimo de Simone Biralli.¹⁰³ En *La prima parte dell'impresa*, publicada en 1578, el autor compara todas las aportaciones teóricas de sus predecesores sobre los orígenes de las empresas, desde Giovio y Ruscelli hasta aquellas más estructuradas de Farra y Contile, y queda patente que considere el género como algo novedoso, hijo de la contemporaneidad. En efecto, establece una clara diferencia entre todos los ejemplos que se pueden acercar a la forma de las empresas en la antigüedad y las modernas. Los primeros remiten solamente a conceptos divinos mientras que las modernas hablan más de las ideas y emociones humanas, añadiendo a la mera imagen usada en la antigüedad la parte literaria, la palabra.¹⁰⁴ Explica más detenidamente que sin el mote se utilizaría simplemente un instrumento mudo que podría generar confusión en quienes los miran. La referencia es directamente a los jeroglíficos y para mejor esclarecer este concepto brinda el ejemplo del sombrero: los antiguos lo tomaron como significado de libertad porque se decía que los esclavos se llamaban al sombrero cuando se querían liberar, porque el sombrero nos defiende de las intemperies; sin embargo, esto en su época no se podría comprender porque se trata de tradición desconocida que necesita del mote para ser transmitida y entendida sin problemas ni ambigüedades.¹⁰⁵ Pues, Bargagli entonces divide entre las empresas antiguas (o jeroglíficas), formadas solamente por la imagen, y las empresas modernas, donde el mote, incluso con la apropiación del cuerpo

¹⁰³ La primera fue *Prima parte dell'impresa*, 1578, seguida por la *Seconda e Terza parte dell'Imprese*, 1594. Como Simone Biralli publicó el primer volumen de *Imprese scelte* en 1600 y un segundo volumen con el mismo título en 1610.

¹⁰⁴ *Toccherò brevemente, secondo ch'io avviso, della convenienza che mi chiedete, che l'Imprese moderne, conforme a si fatte origini, serbino coll'antiche. Et per questo dico parermi, che il porre delle figure che facevano questi huomini sapienti per iscoprire concetti e segreti alti di Dio, & di natura; habbia conformità coll'Imprese de nostri autori, nello sprimere che queste per lo più fanno di concetti non bassi, non vili [...] Poscia che per l'Imprese (chiamandole hora così) de gli antichi, si denotavano, come è detto, concetti divini & naturali, & per quelle de moderni, pensieri d'animo & affetti humani si cerca d'aprire; & cio non sotto smeplici figure, come aveniva a quelli, ma sotto figure & parole congiunte insieme, si come accade a questi;* en Bargagli, 1578:13.

¹⁰⁵ *Che poniendosi da noi in figura alcuno strumento d'arte tacito, & senza niun Motto (perochè vi sono i concetti ancora, come è notissimo, de significati, attribuiti da gli antichi alle cose artificiali, così come alle cose naturali per via geroglifica, od altra simil maniera) non si può tale strumento mutolo altrui proporre avanti, senza manifesto pericolo di mettere in dubbio & confusione i belli Ingegni, che lo riguardano; s'egli è loro proposto a denotarsi concetto puro & semplice, secondo l'uso del suo essercitio, o pure concetto, che riguarda a sensi hieroglifici, od altri sensi mistici, come son chiamati [...] Et questo puo agevolmente comprendersi da ciascuno, che si voglia punto rammemorar dell'opera, o strumento del Cappello, come da gli antichi fu preso a significar concetto di libertà, dicendosi da essi di chiamare gli schiavi al cappello, quando gli volevan render liberi, & come dal cappellaio è formato, perché il capo ci cuopra, & dall'acqua, & dall'aria ce lo difenda. Questo medesimo possiamo por noi stessi considerare in monti & molti artificiali strumenti che soggiacciono a si fatti significati hieroglifici, così diversi & lontani [...] Appresso a tutte le cose ragionate da noi intorno a cotal necessita del Motto, ci sono quelle mostrate da tutti coloro che dell'Imprese hanno fin qui scritti;* Ibid.:78.

de la empresa de imágenes de remota procedencia, ayuda a no fallar en fase de interpretación.

Al contrario de Bargagli, estableciendo entonces una línea de desarrollo directo de los jeroglíficos a las empresas, es otro miembro de una academia, Giovanni Andrea Palazzi. Los cuatro discursos pronunciados delante de la *Accademia degli Assorditi* de Urbino probablemente antes de 1572 (cuando la Academia cerró sus puertas) se recogieron en un solo volumen publicado póstumo en 1575 y titulado simplemente *I discorsi sopra l'impresa*. Según Caldwell el contenido de estos se modificó después de la lectura pública dado que muchísimas de las ideas expuestas se asocian al tratado de Luca Contile, publicado en 1574.¹⁰⁶ Palazzi empieza su texto mencionando varios y habituales símbolos de la religión cristiana como la paloma del Espíritu Santo, los tetramorfos de los Evangelistas, o el cordero y el pelícano para significar Jesús Cristo para negar la procedencia de las empresas de esta tradición. El origen de este género hay que buscarlo en los jeroglíficos del Egipto, de los cuales escribieron Horapolo y Valeriano, pero también otros autores como Porfirio y Luciano. El jeroglífico, siguiendo las palabras de Tácito, fue la primigenia escritura de los egipcios antes de que intervinieran las letras, y se trataba de formas y figuras de animales, herramientas, flores, hierbas, arboles.¹⁰⁷ Palazzi describe tres etapas históricas de desarrollo de las empresas, desatándola del legado jeroglífico pero siguiendo una línea neoplatónica, aquella de la evolución durante el viaje: la primera etapa va desde el principio de los signos jeroglíficos hasta a Proteo, Agamenón y la guerra de Troya para indicar la infancia; la segunda desde esta etapa de la antigüedad griega hasta Petrarca, remitiendo a la juventud; la tercera desde Petrarca hasta la modernidad, cuando la empresa había alcanzado la máxima madurez, significando la virilidad.¹⁰⁸ Pues, según Palazzi las empresas son entonces una evolución

¹⁰⁶ Cfr. Caldwell, 2004:166-167. Sobre Palazzi no he encontrado bibliografía alguna.

¹⁰⁷ *Concedamisi almeno che dagli Hieroglifici degli Egittii, de' quali Oro Apollo Niliaco & Pierio Vlaeriano hannos critto et diffusamente Porfirio nel quarto libro dell'astinenza de' cibi, et dell'uccisione degli animali ragiona, et Luciano tratta nel lib. Sette, habbiano havuto principio & più chiaraente Cornelio Tacito ce lo insegna, che come [...] afferma gli Egittii inanzi la bella & tanto a noi necessaria invention delle lettere essersi serviti ad esprimere i pensieri & i concetti loro invece invece di quelle; d'essi Hieroglifi, che altro non erano che forme & figure d'animali, di varii instrumenti, di fiori, d'erbe, d'arbori, & d'altre cose in diverse maniere insieme accoppiate & composte;* en Palazzi, 1575:6-7.

¹⁰⁸ *Se noi vorremo [...] l'impresa considerare, come un'huomo & tener ben conto dell'età loro [...] tre gradi & tre progressi di quelle ritroveremo, il primo serà (per tacer delle sacre cose) dal principio de' segni Hieroglifici fin'a Proteo, ad Agamennone, & a quei tempi della Troiana guerra; & questa sarà la Fanciullezza, il secondo da costoro fin'al Petrarca, & questa serà la Gioventù, il terzo dal Petrarca a questa nostra felicissima età, in cui questa pregiata professione essere in quella suprema eccellenza [...] & che sarà questa la Virilità;* en Ibid.:30.

de los jeroglíficos, en cuya tradición echan raíces, pero evolucionando hasta la perfección presente.

Francesco Caburacci es otro autor que no falta en mencionar una relación entre jeroglíficos y empresas en su *Trattato [...] Dove si dimostra il vero e nuovo modo di fare le Imprese* (1580). Por lo que a los jeroglíficos respecta, se repite la usual noticia sobre el modo de expresarse de los sacerdotes egipcio por medio de los sacrificios, o sea los misterios de su religión, como indicado por la esfinge delante de sus templos para indicar la necesidad de hablar de asuntos sagrados solo a través de enigmas.¹⁰⁹ El autor sigue con una indicación que va en contra de cuanto afirmado por Sasseti y Contile. En efecto según Caburacci no existía una dualidad entre alfabeto y jeroglífico, sino los sacerdotes usaban los símbolos jeroglíficos de la misma forma que el alfabeto, sin que entonces las dos cosas se excluyeran.¹¹⁰ Comparando empresas y jeroglíficos, el autor avisa de la posibilidad de confundirlos entre sí puesto que ambas son formas de lenguaje simbólicos. Si hubiera un método para diferenciarlos esto sería el reconocimiento de los fines y los medios para conseguirlos. De hecho, los jeroglíficos se encontraron para expresar las leyes sagradas para que no todos pudieran comprenderlas, mientras la empresa expresa las proposiciones del alma de alguien y necesita ser entendida por todos. Además, las letras simbólicas de los egipcios se mostraban solo con el cuerpo, o sea la mera imagen, mientras la empresa añade a este la palabra para que se haga más comprensible.¹¹¹ Pues, Caburacci, sin establecer una real genealogía entre los jeroglíficos y las empresas, probablemente para expresar su desacuerdo con los otros tratadistas se esmera en subrayar que la empresa se compone de cuerpo y ánima, mientras los símbolos egipcios sólo de cuerpo se componen.¹¹² Pues, Caburacci se alinea a Sasseti y Scipione Bargagli en esta

¹⁰⁹ *Furono le sacre lettere da gli Egittii ritrovate, per isprimere con esse le leggi de i sacrifici loro in modo che non da tutti ma solamente da certi fossero intese, & però su le porte de i tempii pingevano la sfinge, volendo inferire che delle cose sacre se ne doveva parlare in enigmi;* en Caburacci, 1580:18-19.

¹¹⁰ *Non altrimenti di queste lettere si servivano che noi sogliamo dell'alfabeto, ove del ditionario, percioche le componevano insieme a guisa d'oratione in molte et monstruose foggie;* Ibid.:19.

¹¹¹ *È alcuno entrato in opinione che le imprese non siano da così fatte lettere differenti, ma chi volesse affirnar ciò, mostrarebbe non intendere la differenza delle arti, le quali, si come sono a diversi fini trovate, così non possono essere le medesime, & tanto meno quando ne i modi & instrumenti anchora sono tra sé discordanti. Le lettere sacre furono trovate per isprimere le sacre leggi & non volevano che s'intendessero da tutti. L'impresa isprime i proponimenti dell'animo d'alcuno, & ama di essere da tutti conosciuta, massime vedendosi riprendere qualhora si lascia veder oscur, & perciò è ancho nel modo lontana dalle sacre lettere, poiche elle fuggendo di lasciare apprendere i suoi sentimenti a ciascuno, dei soli corpi si contenevano; dove l'impresa per meglio scoprire il suo intendimento riceve anchora perpetuamente le parole;* en Ibid.:20.

¹¹² Ibid.:29-30.

separación entre el género de las empresas y los jeroglíficos en el ámbito de su tentativa de buscar el fundamento práctico de las primeras, otorgando menor relevancia a los antecedentes místicos que, como en otros ejemplos, se ven forzados a generar una especie de linaje donde el jeroglífico es el antepasado más remoto de la empresa. Se puede notar una doble vertiente terminológica, con los teóricos de la continuidad entre los dos géneros que remiten y usan un lenguaje claramente neoplatónico, mientras los otros, que no prestan más atención a las diferencias, adoptan términos aristotélicos. Se nota claramente entonces la diferencia entre un análisis filosófico y un análisis funcionalista.

Cumplimos ahora un paso adelante hasta la última década del siglo para analizar el tratamiento de los jeroglíficos en otros dos volúmenes sobre las empresas. Interesante es el caso de Giulio Cesare Capaccio (1550-1634), que pasó la gran mayoría de su vida en Nápoles donde fue entre los fundadores de la Academia degli Oziosi, así que una vez más vemos que en el tejido cultural italiano de la segunda mitad del siglo XVI las academias eran el terreno propicio para desarrollar este tipo de materia.¹¹³ Por lo pronto cabe decir que Capaccio ya en su juventud se interesó en la cultura anticuaria a la cual fue introducido por Girolamo Casella da Nola, padre jesuita estudioso de textos hebraico y siríacos. Después de haber estudiado derecho en Bolonia empezó sus viajes por las cortes italianas conociendo algunas de las personas más en vista del tiempo, a empezar del Cardenal de Montalto, futuro papa Sixto V a quien se ofreció como traductor de Ficino y Pico de la Mirandola para ayudarlo en su causa en contra de los astrólogos. De vuelta a Nápoles en 1575 ahondó en los estudios religiosos llegando a obtener el título de profesor de la sacra teología, a que siguieron dos publicaciones sobre el tema, *Delle prediche quadregesimali* (1582) y los dos tomos de la *Selva di concetti scritturali* (1593, 1600). Estas publicaciones y estudios revisten la máxima importancia dado que se relacionan directamente a su tratado *Delle imprese* (1594) que, pese a tener tema diferente, se puede referir al mismo caldo de cultivo intelectualista del cual también otro autor, Torquato Tasso, producirá otro texto fundamental sobre las empresas, *Il Conte overo delle imprese*. Volviendo al *Delle imprese* de Capaccio cabe decir que el volumen se compone de tres partes, a partir del *Modo di far l'impresa*, con el cual se quiere explicar la materia de las empresas y las cuestiones teóricas. La segunda sección se titula *Tutti ieroglifici, simboli*

¹¹³ Sobre Capaccio, su vida y trabajo simbólico *vid.* Nigro, 1975; Caracciolo, 2018; Caldwell, 2004:178-182.

e cose Mistiche in lettere sacre o Profane [...] e come da quegli cavar si ponno l'impresa: se trata de una especie de catalogo sobre las diversas muestras simbólicas conocidas, a partir de los jeroglíficos, algo que conduce esta contribución de Capaccio en la línea de interpretación de la tradición neoplatónica. Finalmente, el título *Nel figurar degli emblemi* es el título de la tercera parte, algo que al cerrar la obra sugiere la posición subordinada otorgada por Capaccio a los emblemas, considerados inferiores a las empresas dado que, si estas últimas expresan ideas más profundas, los emblemas se ocupan de divulgar meros preceptos morales. Adentrándonos en el contenido del tratado, ya en la dedicatoria a Giovan Battista Crispo¹¹⁴ tenemos la declaración de la meta de su trabajo:

La materia dell'Imprese, con nuovo stile si tratta, e non raccogliendo, ma facendo un ricco armario di luoghi Topici per far le nuove, e con l'esser critico nelle fatte, si vedrà quanto giovamento ho portato a questa professione. E per che, lasciando gli altri l'utilissima pratica de Ieroglifici, han mostrato di faticar solamente intorno alle ordinarie virtù delle Piante, e proprietà de gli Animali; vedrà V.S. con quanto profitto ho prodotto in campo le cose simboliche. Ma se avverrà che alcuna volta, o cose Matematiche, o Astrologiche, o Prestigiose l'offendano, sappia che sono solo prodotte per far ampia la materia del Ieroglifico.

[*Tratamos de la materia de las empresas con nuevo estilo, sin recolectar, sino haciendo un rico armario de tópicos para crear de nuevas, siendo además crítico de aquellas hechas se verá cuanto provecho he aportado a esta profesión. Y dado que dejando a los otros la utilísima práctica de los jeroglíficos han mostrado esmerarse solamente alrededor de las ordinarias virtudes de las plantas y de los animales, V.S. vea con cuanto beneficio yo he producido en la práctica las cosas simbólicas. Sin embargo, si ocurrirá que alguna vez, o cosas matemáticas, o astrológicas o prestigiosas le ofendan a Ud., sepa que se solo se producen para ampliar la materia del jeroglífico*].¹¹⁵

Además de la patente modestia que trasuda de estas palabras, de este período podemos comprender varios asuntos sobre el tratado. Primero, la postura crítica de Capaccio hacia

¹¹⁴ Filósofo y presbítero que llegó a ser camarero de papa Sixto V y que, sobre todo, conoció varios exponentes de la corriente contrarreformista como los cardenales Federigo Borromeo o el jesuita Roberto Bellarmino, al igual que Torquato Tasso.

¹¹⁵ En *All'illustre sig. Mio osserv. Il signor Gio. Battista Crispo*, en Capaccio, 1592:3-4. Trad. propia..

sus predecesores, tanto creadores de empresas como estudiosos de jeroglíficos. De hecho, Capaccio no quiere recolectar lo que otros habían escrito y creado, algo que pasaba en la mayoría de los demás tratados, con relativamente pocas nuevas creaciones y los habituales modelos que se repiten, sino se plantea dar inspiraciones para las creaciones de novedosas empresas. Al igual, estima como limitada la experiencia de los estudiosos de los jeroglíficos porque se han interesado solamente al mundo animal y vegetal, algo que en efecto corresponde a verdad, sobre todo si nos centramos en los tratadistas de empresas, mientras él quiere extender el léxico jeroglífico incluyendo también el mundo matemático, astrológico y más esferas del saber. Pues, no cabe duda de que se trate de una posición análoga a la que empujó Pierio Valeriano a escribir sus *Hieroglyphica*, algo que ya nos sugiere el acercamiento filosófico de Capaccio a la materia al ver todo el creado, natural y artificial, a la par de un catálogo de modelos dignos de ser usados como jeroglíficos que sean espejo de significados ocultos y profundos, que vislumbrar detrás de sus formas y características. Finalmente, muy preciosa es la última frase de Capaccio con la cual se disculpa para referirse a algunos campos de la vida y de las ciencias que podrían ofender la sensibilidad contrarreformista. Recordemos que Capaccio ayudó el futuro papa Sixto V en su cruzada en contra de las doctrinas astrológicas, para la cual ofreció su ayuda para traducir textos particulares como los de Ficino y Pico. Así que con la mencionada frase, conociendo a la perfección las problemáticas corrientes, afirma que para un uso jeroglíficos, simbólico, que con Paleotti hemos averiguado ser aceptado por la Iglesia postridentina, este método y la inclusión de estas materias puede provocar desaprobación pero necesita ser aceptado puesta su legítima oportunidad.

Ahondando en el contenido del tratado, que dada su complejidad merecería mucho más espacio para abarcar las muchas temáticas que derivan de su lectura, hay que decir que Capaccio se arroja en contra de Giovio, quien remontó el origen de la empresa a los caballeros de rey Arturo. En realidad, *l'impresa è tanto antica quanto è la creazione dell'huomo, col quale nascente, l'intelletto secondo fu produttore de' capricci suoi* [la empresa es antigua cuanto la creación del ser humano, gracias a cuyo nacimiento, el intelecto segundo fue el productor de sus extravagancias].¹¹⁶ Pues, la existencia del género se remonta al principio de nuestra especie, pero, sobre todo, con el descendimiento en nosotros de la inteligencia. Este dato es muy importante porque Capaccio la denomina

¹¹⁶ Ibid.:I, 20v.

“segunda” por ser la sombra de aquella primigenia divina, que nos generó y nos brindó esta facultad única en el criado. Así que la facultad simbólica propia de las empresas deriva directamente de Dios. Postura que no hace falta subrayar tener todos los rasgos de aquella neoplatónica. Esto se confirma una página más adelante al afirmar que todos los objetos que se pueden representar con el intelecto son materia de las empresas.¹¹⁷ Claramente se refiere a objetos reales, materiales, así que el autor se interroga sobre la posibilidad y la efectiva dificultad de las imágenes para comunicar calidades abstractas, como en el caso del agua, del aire o de los vientos. Aquí Capaccio deja entender lo que él entiende por jeroglíficos y sus diferencias con las empresas:

Per se stessa l’Aria non è oggetto accomodato ad alcuna qualità d’impresa, eccetto in quanto nel suo colore può variare spetie rappresentare [...] E quantunque nel vigor de’suoi Ieroglifici può addurre molti concetti, per ciò che secondo il parere di Anaximene significa Iddio, e l’anima per quei minuti corpuscoli che vi comparono secondo i Pittagorici; in dio simbolicamente significa quella forza dello spirito con la quale egli congutina tutte le cose a cui deve dar compimento; alle volte le menti secolari, e i fluidi pensieri che a modo d’Aria sono qua e là dispersi; & appresso Platone l’intelligenza dello spirito del mondo per che si come l’aria è posta tra’l fuoco e l’acqua, così quell’intelligenza è tra l’intelletto e l’anima dell’istesso spirito del mondo.

[Por sí mismo el aire no es objeto acomodado a alguna calidad de la empresa, excepto que por su color que puede representar varias cosas ... En efecto en el vigor de sus jeroglíficos puede acarrear muchos conceptos, así que según el parecer de Anaxímenes significa Dios y el alma debido a los diminutos corpúsculos que según los pitagóricos en él aparecen; en Dios significa simbólicamente aquella fuerza del espíritu con la cual él aglutina todas las cosas que cumplir; otras veces las mentes seculares y los pensamientos fluidos que a la manera del aire se diseminan por todos lados; y según Platón es la inteligencia del espíritu del mundo porque dado que el aire se pone entre el fuego y el

¹¹⁷ *Si potrebbono alla materia dell’impresa ridurre tutti gli oscuri e mistici significati, tutte l’immagini e le similitudini delle cose che per esser intese han bisogno dello sguardo della mente, che i tre generi delle visioni Corporale, Spirituale & Intellettuale anco comprende. [...] Onde per esser chiaro, dirò che tutti gli oggetti che all’intelletto rappresentar si ponno, pur che Fantasma, o Larva non sia, ma cosa reale & esistente, materia dell’Imprese esser ponno; en Ibid.:I, 21r.*

agua, de la misma forma aquella inteligencia se pone entre el intelecto y el alma del mismo espíritu del mundo].¹¹⁸

De este pasaje entendemos claramente que todo lo que las empresas no podían representar por ser cosas que a la abstracción del significado añadían la inmaterialidad de la imagen, se reconoce como jeroglífico, o al menos como significados jeroglíficos. Pues, algo más alto y oculto, capaz de hacernos llegar significados muy alejados de nuestros entendimientos y conocimientos, como en el caso de las interpretaciones pitagóricas y neoplatónicas. Exactamente el léxico que se refiere a esta doctrina filosófica es presente a lo largo de todo el tratado, como se lee en la primera página:

Non essendo ella materia [de la empresa] o tanto dimostrativa che potesse all'intelletto al primo incontro recar soddisfattione di oggetto che fusse tosto appreso, o tanto naturale che'l rappresentasse agevolmente il primo simulacro; ingombra alle volte la mente di tanta calígine, e di nembo così oscuro l'offusca, che non può disegnarsi eccetto che con quelle interpretationi che non può far subito l'intelletto ancor che purgato, e colmo di una universal cognitione dell'Idee di tutte le cose.

[Sin ser ella materia tan demonstradora que pudiera satisfacer el intelecto al aprender de una mirara el objeto, o tan natural que representara prontamente el primer simulacro, a veces atasca la mente de calígine y la ofusca con oscura bruma de forma que no se pueda dibujar excepto que con aquellas interpretaciones que el intelecto no puede realizar repentinamente sin ser depurado y lleno de cognición universal de las ideas de todas cosas].¹¹⁹

Palabras claras que hacen referencia a la necesidad de liberar nuestra alma de los pegamientos terrenales para que pueda focalizarse y contemplar la imagen a efecto de comprender los subyacentes significados. Exactamente la manera de interpretar los jeroglíficos según el neoplatonismo y que ahora Capaccio dirige a las empresas, despojándolas del mero fin de diversión que muchos otros tratadistas habían comentado para cargarlas de sentidos históricos y filosóficos más hondos y una práctica que necesita

¹¹⁸ Ibid.:I, 31r. Trad. propia..

¹¹⁹ Ibid.:I, 1r.

un apropiado estado mental, todo lo contrario de la ligereza con la cual Giovio o el mismo Alciato comentaban haber escrito sus textos para que se leyeran en momentos relajados. Otra clara analogía terminológica con el léxico neoplatónico la encontramos en uno de los apartados sobre los mote de las empresas, una parte que Capaccio desestima, aunque siempre sea necesaria para la creación de la moderna empresa para que mejor se entienda su significado.¹²⁰ Pues, en apertura de este apartado el autor informa que los que hablan de ánima y cuerpo para el mote y la imagen en realidad no han entendido que la imagen no es el cuerpo, sino un retrato del concepto que con el pincel de la *imaginatio* se ha pintado en esta expresión, dando a luz algo parecido a ella, pero no igual, algo *ombregiato di spirito del suo pensiero* [sombreado del espíritu de su pensamiento].¹²¹ Esta expresión llama a la memoria el *De umbris idearum* de Giordano Bruno, publicado en París en 1582, síntesis simbólica de doctrina neoplatónica que sabemos usar la metáfora de las sombras para indicar el pálido reflejo de la mente divina que se espeja en nuestro ser, en nuestro intelecto.

Verificada el aura neoplatónica que permea el entero tratado y del cual no hemos citado que solo los pasajes que más interesan para nuestra meta, analizamos alguna otra idea de Capaccio sobre los jeroglíficos que, como ya se ha visto, en su opinión son parte activa y determinante de las empresas y a los cuales hay que añadirse el mote.¹²² Otro apunte interesante es la definición inicial de jeroglífico, en la cual se repite tener que recolectar material mucho más allá del mero mundo natural citado por la mayoría de los tratadistas, afirmando que *in elementi, in membri, in Segni vocali, semivocali e muti si restringono* [en elementos, en miembros, en signos vocales, semivocales y mudos se condensan].¹²³ Aquí parece abrirse a la posibilidad de que los jeroglíficos pudieran tener también un valor fonético que añadir al simbólicos o conceptual. Sin embargo, no brinda más explicaciones pasando luego a afirmar que los sacerdotes de Egipto se decantaron para usar algunos animales para expresar las ideas divinas de forma que el vulgo no pudiese

¹²⁰ Ibid.:I, 74r.

¹²¹ *E quei c'han parlato d'anima o di corpo nel Motto e nell'Impresa del solo soggetto, se considerato havessero che non è corpo l'Impresa, ma un ritratto del concetto, che col pennello dell'immaginativa ha lineato in quell'espressione, e parturendo una cosa simile a se, la manda fuori in quella demonstratione, non matematica, ma ombreggiata di spirito del suo pensiero (se mi è lecito con quest'occolta Filosofia andar vagando);* Ibid.:I, 73v.

¹²² *Sappiam pure quei che l'impresa far vogliono, servirsi de' Ieroglifici, riducendoli ad oggetto intelligibile, agiutando col Motto quando será necessario, & avvalendosi de gli avveertimenti che sono ne' luoghi loro, oltre a i precetti nel primo libro esposti;* en Ibid.: II, 2v.

¹²³ Ibid.:II, 4v.

comprenderlas. De esta forma se evitarían los caracteres ordinarios, es decir el lenguaje alfabético que, siguiendo la opinión de Sasseti y Contile, es indudable que los egipcios poseyeron y usaron. La doble presencia de caracteres simbólicos y alfabéticos es algo en que Capaccio hace hincapié yendo en contra de los muchos otros que creían solamente en el uso de los “animales”, sin ninguna calidad alfabética.¹²⁴ El humanista napolitano sigue refiriendo cuanto ya expresado, o sea que los jeroglíficos son la base para las empresas. Esto pese a ir en contra del parecer de la mayoría que apoyan la tesis de que este lenguaje sólo se refiere a misterios de la religión. Pues, según Capaccio este es un error puesto que sus significados se pueden dilatar sin límites, hasta aquellos morales o los que se refieren a las cosas más bajas del mundo, constituyendo una verdadera enciclopedia del mundo que nos rodea.¹²⁵ La misma postura de Pierio Valeriano. De hecho, Capaccio dedica la segunda parte de su tratado exactamente a los jeroglíficos, exponiendo varios significados para cada símbolo animal y vegetal y componiendo de esta forma un pequeño léxico jeroglífico que recuerda lo de Valeriano.

Pues, Capaccio conocía entonces perfectamente la doctrina neoplatónica alrededor del símbolo, su nacimiento, su interpretación y su uso, refiriéndola a los símbolos más antiguos, los jeroglíficos, a los cuales las empresas debían su historicidad dado que nacieron exactamente con ellos, que forman su parte visual a la cual, en la modernidad, se añadió el mote para hacer el sentido más comprensible.

Finalmente, otra contribución sobre las empresas con importantes menciones jeroglíficas lleva la autoría de Torquato Tasso (1544-1595), poeta de la Jerusalén liberada y del dialogo *Il conte, ovvero delle imprese* (1594).¹²⁶ El volumen se abre en Roma con el Forestiero napolitano, que en fase dedicatoria el autor explica ser él mismo, a la espera

¹²⁴ *Ma generalmente i Sacerdoti dell'Egitto di alcuni animali per esprimere divini concetti si servivano, acciò che non paressero eglino del volgo ne' caratteri ordinarii, i quali non è dubbio c'havessero gli Egittii, contra l'opinione di molti, a cui piace che gli animali fussero caratteri di quella religione, senza che altra qualità di lettere havessero;* en Íd. Capaccio sigue explicando, al igual que Contile, que la escritura alfabética fue creada por Adán, y los sacerdotes del divino culto rechazaron el uso de estos caracteres para profanos. Añade además la relación entre Cabala y jeroglíficos, citando a John Dee y el análisis del árbol de la rareza, o sea de la Y pitagórica.

¹²⁵ *Questo so ben io, e'l tengo per paradosso che sono i Ieroglifici quasi una base ove si fondano l'Imprese. Et ancor che di contrario parere sono alcuni, dicendo che i Ieroglifici cose divine significano, pur non si sono accorti c'han ristretto il Ieroglifico ad osservata relligione, per che se fu egli per secretezza di divinità ritrovato, si dilatò nondimeno a gli atti morali, & insino al significato di bassissime cose, come si vedrà nel secondo libro;* en Ibid.:II, 5v.

¹²⁶ Sobre Tasso *vid.* Solerti, 1895; Tasso, 1993; Gigante, 2019. Sobre la fecha de publicación del tratado, cuya primera edición fue en 1594 pero con grandes lagunas, véase la introducción de Basile en Tasso, 1993:15-16, n. 1.

del Conte, posiblemente Pompeo D'Aversa.¹²⁷ Durante la espera se fija en el obelisco de San Juan de Letrán en Roma¹²⁸ que le ocasionaba maravilla no sólo por su mole y altitud, sino también por la curiosidad despertada por las inscripciones que no lograba leer por su distancia y que *io desiderava d'intendere*.¹²⁹ Este particular ya nos sugiere la relevancia de la tradición egipcia y sobre todo de los jeroglíficos a lo largo del dialogo. En efecto a la llegada del Conte, el Forestiere le pide que le contara con su voz lo que él no podía leer en el fusto del monumento y a otra pregunta sobre el sentido de las notas o figuras esculpidas recibe una larga respuesta en que se resume el conocimiento de los jeroglíficos procedente directamente de los escritores clásicos. El Conte explica ser letras sacras y escultura sagradas que los griegos llamaron *Hieroglifica*, pero los egipcios tenían dos modos de usarlas, con letras, que se asemeja a la hebrea y se dirige al pueblo y que, según Heródoto, se escribía de derecha a izquierda, y aquella sacra que se escribía por figuras de cosas naturales o artificiales *con occulto e misterioso significato*. Sigue explicando que Diodoro estimó obra de Mercurio la invención de las letras comunes, mientras las sacras la dieron los etíopes a los egipcios, con la diferencia que entre los primeros se usaban como populares y entre los egipcios simplemente para los sacerdotes.¹³⁰ Este interés para los obeliscos, tal vez debido a la posesión de Tasso del tratado de Mercati, lo condujo a lo largo de este dialogo a establecer en los jeroglíficos los pilares de la empresa. Por esta razón se extiende mucho en la explicación de la tradición jeroglífica y del lenguaje primigenio que, en su opinión, tuvo origen divino pero sin ser impartido en tablas de piedra o metal, en las columnas, en las pirámides o en las esfinges, sino fue grabado en el alma de los seres humanos que de esta forma trajeron desde el cielo las notas, las letras y

¹²⁷ Cfr. Caldwell, 2004:183, n. 33.

¹²⁸ Se trata del mismo obelisco del que hemos hablado con referencia a Leon Battista Alberti y al testimonio de Amiano Marcelino, que fue hallado entre las ruinas del Circo Máximo y levantado al lado de San Juan de Letrán en 1588 por Domenico Fontana.

¹²⁹ Tasso, 1594:1.

¹³⁰ *Senza dubbio son lettere sacre, e sacre sculture de gli Egittii, che da Greci furon dette Hieroglifica, o Hierogrammata, percioche se ben mi rammento, due erano le maniere di lettere usate da gl'Egittii, l'una sacra e l'altra popolare; le lettere popolari havean somiglianza con l'Hebraiche, o con le Caldee, e lo scrittore, come afferma Herodoto, cominciava la scrittura dalla man destra, e procedeva verso la sinistra, in quel modo che fanno gli Hebrei, e gli Arabi, e i Caldei; le sacre erano figure di cose naturali, o artificiali con occulto e misterioso significato, ma quai fossero prima ritrovate quai doppo non afferma Herodoto, ma Diodoro Siculo estimò che Mercurio fosse inventore delle comuni al tempo di Osiris, ma che le sacre fossero date a gli Egittii molto prima da gl'Ethiopi. Questa differenza nondimeno era tra l'una e l'altra nazione, che l'esprimere i concetti con le figure di cose naturali o artificiose era commune a tutti gl'Ethiopi, a popolari ancora, ma fra gl'Egittii era proprio de' Sacerdoti; Ibid.:5.*

las figuras de todas las cosas.¹³¹ Ahora bien, los obeliscos podían encontrarse incluso sin letras jeroglíficas, pero cuando estas los adornaban no significaban solamente los misterios de las artes y de la ciencia, sino también la magnitud, el poderío y las empresas del rey de Egipto. De aquí que los jeroglíficos están a la base de las empresas, por exponer caracteres personales y literalmente los “emprendimientos” de los reyes.¹³² Tasso pasa a determinar que todavía no se ha descubierto si empresa y jeroglífico sean la misma cosa¹³³ pero seguramente comparten el género, delineado por la expresión de los conceptos, el poner patentes las pasiones del ánimo y las ideas.¹³⁴ En cambio la más grande diferencia entre las dos es la presencia del mote, que como bien sabemos es elemento fundamental de la empresa.¹³⁵ Con su contribución Tasso sigue explicando las diformidades entre empresas y jeroglíficos sin encontrar respuestas resolutorias dado que tampoco la figura humana, que Giovio prohibía en las empresas, fue realmente un elemento discriminador. Sin embargo, una más clara diversidad entre las dos se encuentra en el objeto: los jeroglíficos los tienen en lo sagrado mientras las empresas, recogiendo del texto de Giovio, se centran en el amor o en el valor militar, sin ocuparse del sacro.¹³⁶ No obstante, establecer lo que es sacro de lo que no lo es podría ser tarea ardua y por eso Forestiere propone que para mejor individuar las cosas sagradas, estas se puedan determinar con las “disimiles similitudes”,¹³⁷ o sea la negación, lo que no es digno de Dios para definir la divinidad. Estas negaciones no pueden ser percibidas por los ojos de los mortales y el artista las tiene que representar con pintura de imágenes no semejantes, el mismo método

¹³¹ CON. *Divina dunque, o humana fu l'inventione delle lettere. FOR. Divina senza fallo, e ritrovata da Iddio, e per mezzo degli Angeli mandata a gli huomini, com'è opinione del medesimo autore; anzi, s'io non sono errato, le prime lettere non furono scritte nelle tavole di pietre, o di metallo, o nelle colonne, o nelle piramide, o nell' erme, o nelle sfingi, o in altra opera material, ma nell'anima de gl'huomini, laquale porto seco dal cielo le note, e quasi le lettere, e le figure di tutte le cose; Ibid.:7.*

¹³² *Di due maniere adunque sono questi obelisci, gl'uni senza lettere, gl'altri con lettere Hieroglifiche, che non solamente deono significare i misteri delle arti, e delle scienze, alquale uso furono prima ritrovate, ma la grandezza e potenza, e l'impres, se così è lecito dire, de' Re dell'Egitto, onde possiamo affermare che queste lettere fossero impres, o significatrici dell'impresa; en Ibid.:8*

¹³³ *Alcuni credono che quel delle Imprese sia antichissimo ritrovamento, e che il medesimo siano l'Imprese & i Hieroglifici, ma se siano l'istesse o diverse non è stato ancora determinato; en Ibid.:9.*

¹³⁴ *E se non m'inganno il genere commune delle impres e delle lettere Hieroglifiche, la significatione e l'espressione de' concetti, perche con queste e con quelle vogliamo palesare i pensieri, e le passioni dell'animo; Ibid.:10-11.*

¹³⁵ Ibid.:11.

¹³⁶ *FOR. Hora mi sovviene quella differenza, ch'io stimo esser cagione di tanta diversità; non abbiamo noi detto che le lettere Hieroglifiche son sacre note? CON. Abbiamo. FOR. Ma le impres sono elle no sacre parimente? CON. O non sono, o non tutte, ma la maggior parte e d'arme e d'amore, come parve al Giovio; Ibid.:12-13.*

¹³⁷ Se trata de concepto recogido directamente de Dionisio Aeropagita, *De coel. Hier.*, 145 A 2-145 B 10.

usado por los jeroglíficos que, por medio de estas oscuras similitudes despiertan la mente elevándola al cielo.¹³⁸ De esto nos deja muchos ejemplos extraídos del texto de Pierio Valeriano antes de pasar a ocuparse integralmente de las empresas y dejando atrás el establecimiento de sus orígenes.¹³⁹

Con esta obra de Torquato Tasso llegamos por fin al umbral del siglo XVII. En época barroca, sobre todo en las más maduras décadas alrededor de mediados del siglo, estos tratados teóricos sobre las empresas y más en general sobre la emblemática se harán mucho más minuciosos y prolijos, con carácter enciclopédico debido tanto a la índole del tiempo como también a la complejidad del tema que ya en estas primeras décadas del origen de la tratadística hemos visto empezar a enredarse siempre más. Claro está, aquí hemos pasado revista a los tratados que tratan de jeroglíficos y de su relación con las empresas, sin tomar en cuenta los muchos más que se centran solamente sobre las empresas. De todas formas no cabe duda de que los jeroglíficos estuvieron presentes en el debate sobre este género simbólico y en la mayoría de las ocasiones los autores denotan tanto un conocimiento (más o menos profundo) de las fuentes literarias sobre la escritura egipcia, como también claras referencias a la interpretación neoplatónica de la misma, siguiendo con esta tradición hasta el final del siglo, cuando tenemos dos de los ejemplos más maduros y documentados, los de Torquato Tasso y de Giulio Cesare Capaccio.

¹³⁸ FOR. *Tuttavolta sacro potrebbe esser l'amore, come quello di Christo verso l'huomo, che fu significato o'l Pellicano che risuscita i figliuoli co'l sangue, e sacra parimenti la guerra, e tale fu di Gottifredi Buglione e de' Principi suoi seguaci contra dl'Infedeli, di amor dunque e di guerra sacra si potrebbono fare imprese. [...] Ma fra le cose sacre e le non sacre suol esser questa differenza, che a significare cose sacre, come c'insegna prima Dionigi Areopagita, e per San Tomaso ne' suoi Opuscoli, s'usano più tosto le dissimili similitudini, e per significar le non sacre si deono mettere in uso più convenevolmente le simili similitudini; questa sarà la più essenziale differenza, che si possa ritrovare fra i Hieroglifici e l'Imprese d'arme e d'amore cavalleresco [...] Rivolgiamo dunque gl'occhi dalla luce alle tenebre, e consideriamo Dio e le cose Divine nelle oscure similitudini, usate non solamente da gl'Egittii e da gl'Hebrei, ma da' Christiani scrittori, gl'Egitti ci figurorno Iddio co'l Cocodrillo, perche quanto il Cocodrillo è sotto l'acqua egli vede altri e non è veduto, e ciò conviene ancora al sommo Dio, io dico di vedere e di non esser veduto;* Ibid.:13-14.

¹³⁹ Ibid.:14-15.

3.3 LOS JEROGLÍFICOS SEGÚN LOS TESTIMONIOS LITERARIOS ESPAÑOLES

Después de habernos dado cuenta de la llegada de la tradición jeroglíficos a tierra española, donde entre la tercera década y mediados del siglo XVI llegaron tanto las primeras traducciones como los primeros ejemplos artísticos deudores del legado de los textos fundacionales de la emblemática italiana, ahora es el caso precisar las eventuales diferencias entre el debate teórico italiano que acabamos de analizar y aquello español, intentando ofrecer una lectura también desde este punto de vista.

Por lo pronto hay que decir que el tema jeroglífico encuentra una primera gran diferencia en la tipología literaria que acoge sus noticias. En el país transalpino hemos visto una doble corriente literaria. Los primeros en acercarse al asunto fueron los humanistas, que por su definición se ocupaban de la antigüedad. Se interesaron a los jeroglíficos a raíz de los vestigios arqueológicos egipcios y de las noticias escritas por los autores griegos y latinos. La segunda corriente, quizá la más unívoca e indicativa, se refiere a la literatura sobre las empresas, donde como acabamos de ver la mayoría de los autores intentaron establecer una genealogía del género que, en muchas ocasiones, se originaba en la antigua tradición jeroglífica. En ámbito español no tenemos autores pertenecientes a corrientes definidas, y ni siquiera los autores emblemáticos ahondaron en la cuestión puesto que, comparados a aquellos de los compañeros italianos, los apartados teóricos de estos son muy resumidos hasta en muchas ocasiones simplemente no existir. Así que tenemos una pulverización de las noticias en una gran variedad de volúmenes, de los diccionarios a las enciclopedias, de los tratados de teoría poética a aquellos de emblemas hasta las relaciones de eventos festivos. Orientarnos en esta congerie de géneros literarios no es entonces sencillo, pero es emblemático de la postura española, en gran medida diferente de la italiana.

Pues, podemos dar un primer paso con la definición de Alonso de Palencia en su “Universal vocabulario en latín y en romance” de 1490. Aquí está la entrada *Hieratice littere, id est sacerdotales* y, poco más adelante, *Hieratice*, que son “letras sacerdotales”.¹⁴⁰ Se trata de información repetida para la entrada *Iepatice*, que en los egipcios corresponden a las letras sacerdotales.¹⁴¹ No se añade nada más por lo que

¹⁴⁰ Alfonso de Palencia, 1490: CLXXXXIIIr.

¹⁴¹ Ibid.:CCIIv.: *Iepatice apud egyptios sacerdotales littere*.

respecta a los jeroglíficos, definido de forma propia y literaria a partir de la etimología griega para la cual significa exactamente letras sagradas. Sin embargo, nos llevamos una buena sorpresa al encontrar la definición de la palabra “emblema”: *es sobre abundancia, o es cosa esculpida que se muestra alta y color sobrepuesto alo esculpido como esmalte*.¹⁴² Pues, es la clásica definición de emblema que veremos usada por Alciato en 1522 para justificar el destino de sus libelo de epigramas al cual dio el título *Emblemata* exactamente para indicar el uso a que los epigramas se dirigían, o sea fuentes para crear estas pequeñas esculturas, esmaltes, taraceas que poner como adorno en varios objetos y vestimentas comunes. Claro está, Alonso de Palencia no podía saber la futura evolución del término, pero me parece digno de mención que en ámbito humanístico esta palabra se conocía perfectamente y que entonces Alciato, y de eso no cabían dudas, tenía bien claro en su mente la utilidad visual de sus epigramas.

La misma indicación para la palabra emblema la encontramos en otro diccionario, lo de Antonio de Nebrija publicado en 1492 y donde aparece la entrada *Hieroglyphicae litterae*. Las define notas en forma de animales que los egipcios usaban como letras para transmitir los conceptos.¹⁴³ Vemos aquí ya dos elementos interesantes y que ya en ámbito italiano llevaban repitiéndose desde décadas, o sea que los jeroglíficos se muestran como formas de animales y por medio de estas se entienden comunicar varias nociones. Dos de las noticias que más se difundieron desde los primeros tiempos del redescubrimiento de Horapolo en Italia y que Nebrija aquí repite.

Dando un paso más adelante, la primera contribución que acarree más informaciones la encontramos de la “Silva de varia lección” de Pedro Mexía (1540) donde el tercer capítulo de la primera parte versa sobre la señal y figura de la cruz y de las muchas imágenes de los egipcios junto a sus significaciones.¹⁴⁴ El autor declara que “los egipcios antes que tuviesen letras, significaban y escrebían las cosas con figuras y caracteres y con imágenes de diversas cosas, como árboles, aves, animales y miembros particulares dellos, y tenían ya sabido que significaba cada cosa”.¹⁴⁵ Añade entonces certidumbre a la materia detallando que, además de los animales, estos caracteres representaban prácticamente todo lo que concierne el mundo natural, como afirmado por diferentes autores antiguos

¹⁴² Ibid.:CCIIv.

¹⁴³ *Hieroglyphicae litterae, notas quorundam animalium, quibus Aegyptii, cum litterae ad hunc non essent inventae, utebantur*; en Nebrija, 1589: f. N5.

¹⁴⁴ Mexía, 1570: I, 3, f. IIIr.

¹⁴⁵ Ibid.: f. IIIv

como Tácito, Estrabón, Diodoro Sículo y Plinio, de los cuales propone también los ejemplos jeroglíficos.¹⁴⁶ A estas noticias procedentes de fuentes griegas y latinas el humanista sevillano añade una preciosa información:

Finalmente assi tenían para todas las cosas imagines y caracteres y figuras por do se entendían, como si por las letras se escribiera. De las quales hizo libro particular Oroapolo, autor griego, el qual tradujo en lengua latina Bernardino Trebatio, donde el que fuere curioso hallara muchas cosas apaxibles y provechosas.¹⁴⁷

Pues Mexía confirma su reputación de humanista muy adentro de las dinámicas de su tiempo¹⁴⁸ denotando el conocimiento de los *Hieroglyphica* de Horapolo (e incluso de la traducción de Trebazio, la que más éxito tuvo en su tiempo), que el sevillano identifica como máxima autoridad literaria por las mismas y sencillas motivaciones de los humanistas italianos, o sea por ser el único tratado totalmente intacto sobre el tema sobrevivido a la antigüedad, y por ser su autor un verdadero gramático egipcio, o al menos eso creían.¹⁴⁹

Dejando las pocas referencias a los jeroglíficos contenidas en los tratados de emblemas y empresas españoles, algo que veremos en el próximo apartado, es posible darse cuenta de que la mayor concentración de textos teóricos sobre la emblemática se localiza en la década final del siglo XVI y las dos décadas de exordio del XVII. Otra característica

¹⁴⁶ A los autores citados añade también los jeroglíficos descritos por Amiano Marcelino. Mexía propone los siguientes símbolos: Buitre para la naturaleza; Gavilán para las cosas que se hacen a gran prisa; abeja para el rey; dragón o culebra con cola en la boca significa el año; la cabeza de lobo es el pasado, la de león el presente y el perro que lame el futuro; el buey representa la tierra; la cigüeña la justicia; la anguila el envidioso; la mano derecha con los dedos extendidos para el hombre liberal; la mano izquierda con el puño cerrado remite a la avaricia; el cocodrilo es símbolo del hombre malo; el ojo abierto es el hombre bueno y custodio de la justicia; el oído para la memoria; la liebre con las orejas rectas para el hombre de gran memoria; en Íd.

¹⁴⁷ Este párrafo falta en las dos primeras ediciones sevillanas de 1540 (ediciones de Domenico de Robertis y Juan Cromberger) y se añadió solamente a partir de la versión de 1550; cfr. Mexía, 2003

¹⁴⁸ De hecho, intercambió epístolas con Erasmo de Róterdam y a mediados llegó a ser cronista de Carlo V. Sobre Mexía *vid.* Fernández Jiménez, 1992; Cherchi, 1993; Mexía, 2003. El pasaje del humanista bético sigue explicando los sentidos del símbolo de la cruz que interpreta también como “vida que había que venir” declarando sacar esta noticia de Pietro Crinito [De honesta disciplina, VII, 2]. Pues, otro indicio del amplio conocimiento que Mexía tenía de su mundo, recordando también que Crinito fue entre los primeros en escribir sobre los jeroglíficos, como Tomaso Garzoni recuerda otorgando la palma de grandes expertos sobre el tema a él y a Valeriano.

¹⁴⁹ Me parece digno de atención que, pese a estas citas de Horapolo y Trebazio que se van a añadir a muchas más del autor antiguo a lo largo de toda la “Silva”, entre las autoridades consultadas por Mexía ni Horapolo ni Trebazio aparecen. Sobre las menciones de Horapolo en este texto véase Selig, 1957.

típica del ambiente cultural castellano es la inserción del discurso alrededor de los jeroglíficos en tratados de teoría poética. Uno de estos es la “Philosophia antigua poética” (1596), escrita por Alonso López Pinciano (1547c.-1627). El contenido se ciñe estrictamente a la estética poética y se establece como una respuesta clasicista, en forma de diálogo y recogiendo las ideas de la retórica de Aristóteles, a la forma literaria usada por Lope de Vega.¹⁵⁰ Antes de adentrarnos en el tratado cabe decir que se empieza a marcar una diferencia clave entre España e Italia. Si en territorio transalpino, como se ha visto, se busca más bien una justificación histórica a la emblemática, intentando establecer una conexión lógica entre los tres géneros, en tierra ibérica los emblemas, las empresas e incluso los jeroglíficos se consideran parte de la poética. Tendencia que como veremos en la segunda parte de este trabajo se reflejará en la práctica, dado que en ocasión de las diversas fiestas organizadas en época barroca en territorio español en la gran mayoría de los casos se organizaba una justa poética compuesta por varios certámenes entre los cuales casi siempre había uno sobre jeroglíficos, emblemas o empresas.

Ahora bien, volviendo al tratado de López Pinciano, a lo largo del texto se intenta explicar las tres formas emblemáticas que nos ocupan en la misma respuesta.¹⁵¹ Empieza diferenciando en parte emblema y empresa del jeroglífico, puesto que las dos primeras “son ficciones con lenguaje” y “se pueden permitir entre los poemas” mientras el “Hieroglyphico [...] solo tiene pintura y ficción sin lenguaje” y no es otra cosa que

“una pintura de animales especialmente por lo quales los Egypcios antiguos mostraban sus conceptos, como si para significar simplicidad pintassemos una paloma y para la astucia una serpiente [...] en esto tenían los Egypcios gran prudencia, que sabiendo las naturalezas de los animales davan a entender los vicios o virtudes, o calidades que querían por ellas, esto antes que supiesen letras para escribir, assi que este no es tanto poema, quanto una metaphora de una cosa en otra”.¹⁵²

Es una definición que ya hemos visto acuñada por varios autores con otro estilo literario, pero con el mismo sentido. Lo más destacable en este ámbito poético es la toma de conciencia de que no tiene parte literaria, sino sólo imagen, algo que cerraría las puertas

¹⁵⁰ Sobre el tema véase Mestre-Zaragoza, 2006; Mestre-Zaragoza, 2014.

¹⁵¹ Recordemos que el texto se desarrolla en forma de diálogo.

¹⁵² López Pinciano, 1596:158-159.

de entrada al género de los poemas, al contrario de emblemas y empresas que, además de la ficción (la ilustración), se forman también con parte literaria.

En efecto, justo después de los jeroglíficos el autor pasa a definir los emblemas que se diría ser:

“una especie de epigrama didascálico porque enseña la doctrina moral casi siempre [...] o lo que más quisiere el dueño, el qual no está atado a doctrina alguna, solamente se ata el autor de la emblema a poner anima y cuerpo en ella; cuerpo es la pintura, y anima la letra que es sobrepuesta por la qual es entendida y declarada; atase también a no ser tan claro que todos le entiendan, ni tan oscuro que de todos sea mal entendido, ha de mostrarse concetto”.¹⁵³

De esta definición se desprende una relación directa entre emblema y empresa al utilizar el mismo léxico para los dos. El no poderse permitir ser demasiado oscuro o demasiado claro es típica norma primigenia para las empresas, como también formarse por cuerpo y ánima, dos términos que hemos visto ser propios de la empresa mientras nunca se usan para los emblemas. En realidad, como se ha visto empresas y emblemas no tienen ningún origen en común. Aquí la diferencia entre los dos se debe al objetivo del mensaje moral que brota de la composición: el emblema no tiene que tratar cosa particular “porque, en tal caso sería empresa”.¹⁵⁴

Siempre en el campo de la teoría poético-literaria se inserta el “Cisne de Apolo” (1602) de Alfonso de Carballo (1571-1635). Es otra obra que se desarrolla en cuatro diálogos y, en el capítulo 19 del tercero, trata de “las enigmas, emblemas, y girogliphicos”.¹⁵⁵ Carballo declara que los emblemas entran en el género de los enigmas, o sea al igual que ellos se muestran como “una sentencia per una semejança de cosas encubiertas”. Sin embargo, los emblemas son “unas figuras pintadas o escriptas, o lo uno o lo otro que ocultamente significan alguna moralidad o doctrina, a las quales llaman también giroglificos”. Se nota aquí una gran confusión, con emblemas y jeroglíficos usados como sinónimos y los emblemas que pueden componerse tanto por la sola parte escrita o visual, como por las dos combinadas. Más particulares se nos brindan en el noveno capítulo del

¹⁵³ Ibid.:159.

¹⁵⁴ Íd.

¹⁵⁵ Carvallo, 1602:152v.

primer dialogo dedicado a los principios de las ficciones poéticas, que el autor establece en las antiguas letras egipcias:

“que fueron figuras y señales, con que declaravan sus intenciones, como agora son las insignias, empresas y emblemas. Y a estas figuras con que declaravan sus doctrinas y theologias, llamavan Hierogliphicos, que es lo mismo que escripturas sagradas. Y aunque atribuyen en la invención dello a Mercurio Trismegisto, es muy cierto que se debe a los antiguos Hebreos, y dellos los tomaron los Caldeos y destos los Egypcios”.¹⁵⁶

Siguiendo estas palabras emblemas y empresas son la moderna evolución de los antiguos jeroglíficos, transmitidos a los egipcios por los hebreos y que por medio de estos lograban comunicar los secretos de su religión. Carvallo declara que la noticia de la procedencia hebraica de la escritura simbólica de los egipcios se debe a las noticias ocasionadas por Tertuliano y Covarrubias, o sea que los hebreos vivieron en la tierra del Nilo por un buen tiempo durante el cual sus anfitriones llegaron a aprender el método detrás de su lenguaje. Algo que llegó a usarse también en la religión cristiana, por ejemplo cuando se pinta la figura de Dios Padre, de los ángeles, del Espíritu Santo o de las ánimas en formas visibles.¹⁵⁷ Pues, según estas palabras parece que los jeroglíficos modernos son simples metáforas visuales con las cuales visibilizar lo inmaterial y, asociándolo a cuanto mencionado antes, se identifica también con la calidad de emblema compuesto por la sola imagen. Con esta lectura se diluye hasta perderse la noción de jeroglíficos “a la italiana”, no sólo por sus implicaciones filosóficas, sino por explicarse de un mero punto de vista poético, dedicado a la mera comunicación y ficción artística. De esta perspectiva la materia parece perder puntos de anclajes, con los géneros emblemáticos que a causa de esta lectura se sobreponen entre sí, intercambiándose características y finalidades. Así que los antiguos jeroglíficos egipcios se incorporaron en el lenguaje visual metafórico de la Iglesia para llegar a denominarse emblema en la modernidad. Emblema que, a su vez, ve fluctuaciones teóricas dado que, según Carvallo, se puede formar de tres formas diferentes, con el sólo cuerpo, la sola ánima o los dos elementos juntos, agregando de esta

¹⁵⁶ Ibid.:31v.-32r.

¹⁵⁷ Ibid.:33v.

forma tanto lo que debería ser el jeroglífico (solo cuerpo), como la empresa (unión entre cuerpo y ánima).¹⁵⁸

Otra mención sobre los jeroglíficos, en realidad no muy extensa, la ofrece Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1566-1606) en su “Noticia general para la estimación general de las artes” (1600), el primer tratado teórico publicado en castellano sobre las artes plásticas y sus posibles relaciones con las artes liberales medievales.¹⁵⁹ La referencia a la antigua escritura egipcia se inserta en el capítulo que versa sobre la competencia entre las artes y la gramática introduciendo el tema con la necesidad de dibujar para escribir. Pues, cada letra se podría entender al igual que pequeños dibujos y no hay ejemplos históricos mejores que los jeroglíficos, para los cuales el autor trae el testimonio de Tácito, quién declaró que los egipcios por primeros declararon los conceptos del ánimo por medio de diversas pinturas de animales. Sin embargo, según la lectura de Gutiérrez, para sortear la excesiva dificultad de estos verdaderos símbolos la tendencia fue la de convertir estos en “caracteres de letras”. De esta forma “no se tiene que igualarse la pluma con la pintura y artes del dibujo”.¹⁶⁰ Tácito es entonces uno de los autores latino que más se utilizó para los jeroglíficos en los ambientes castellanos, claramente acarreado escuetas noticias sobre el tema. Además, se introduce otra constante de la cultura castellana. Se ha visto que una de las corrientes literarias que más mencionaron los jeroglíficos fue el de la teoría poética, y a esta se añade ahora el comienzo de otra tradición: los tratados artísticos. En efecto, desde ahora esta tipología literaria se convirtió en uno de los receptáculos más importantes para la transmisión de la tradición jeroglífica, algo que sugiere también la importancia de los jeroglíficos en las artes. En el caso de Gutiérrez aparece además muy claro el intento de moldear a su placer el tema, relacionando la desaparición de los jeroglíficos a la mera necesidad de simplificar la escritura, casi si de un abrir y cerrar de ojos se tratara. La cita es entonces digna de mención, pero nos sugiere la escasísima

¹⁵⁸ Quedando en el ámbito de los tratados de la teoría poética y literaria y limitando temporalmente los términos de búsqueda a las primeras décadas del siglo XVII, tenemos que resistirnos de las noticias que se nos brindan en el “Arte poética española”. Se trata de volumen escrito por el jesuita Diego García Rengifo pero publicado bajo el nombre de su hermano, Juan Díaz Rengifo en 1592. Sin embargo, en esta edición, el igual que en todas las del siglo XVI, los capítulos sobre los jeroglíficos, los emblemas y las empresas, junto también a los que versan sobre los enigmas y las poesías mudas, no aparecen. Se insertará solamente a partir de la segunda versión de la obra, con las adiciones de Vicens, publicada de 1703; cfr. Pérez Pascual, 1996:569, n. 1.

¹⁵⁹ Para la figura de Gutiérrez de los Ríos y su tratado véase Cervelló, 2001.

¹⁶⁰ Gutiérrez de los Ríos, 1600:174-175.

preparación del autor sobre el tema puesto que, pese a las muchas referencias literarias clásicas existentes nos brinda solamente la de Tácito.

Exactamente siguiendo la tradición del tratado artístico, cuatro años después Pablo de Céspedes publica el “Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura” (1604).¹⁶¹ El argumento jeroglífico es usado aquí de una forma muy parecida a la de su predecesor, es decir para atestiguar la necesidad de la formación de un artista, en este caso un escultor, sobre el dibujo antes del pintado, del coloreado o de ponerse a esculpir la materia. Por esto remite a los jeroglíficos, porque con eso, remontándose a los tiempos ancestrales, los egipcios demostraron que la base de la pintura y de la representación artística reside exactamente en el dibujo, algo que en la escritura simbólica con la cual cubrían los obeliscos se enseña a la perfección dado que se forman meramente de “los perfiles de afuera”.¹⁶²

Siguiendo el criterio cronológico que hemos intentado seguir hasta aquí, en 1605 se publicó “La tercera parte de la historia de la orden de San Jerónimo doctor de la Iglesia”, de la cual fray José de Sigüenza (1544-1606), su autor, fue miembro. Aquí se incluye un precioso testimonio sobre los jeroglíficos que confiere continuidad a la tradición italiana sobre los grutescos, que hemos visto ser uno de los ámbitos literarios donde se debatió sobre el antiguo idioma de los egipcios. El Discurso VI, dedicado exactamente a la “pintura del brutesco y su invención” se traza una diminuta historia del género con el reconocimiento de Rafaél de Urbino y “Juan de Audene” (Giovanni de Udine) como maestros modernos de esta práctica visual que habían descubierto en las grutas subterráneas de San Pedro in Víncula. Pues, como en los casos que acabamos de ver se trata de una simplificación de la historia y de la conocida realidad sobre el desarrollo y el descubrimiento de esta forma artística. No obstante, después de haber descrito la procedencia del nombre grutesco de las grutas del descubrimiento y de haber dicho que

¹⁶¹ La bibliografía sobre el autor es cuantiosa. Remito aquí solamente a los títulos más interesantes con relación a su tratado y bagaje cultural: Díaz Cayeros, 2000; Quílez i Corella, 1990; Rubio Lapaz, 1989; Rubio Lapaz, 1990, Brown, 1988.

¹⁶² Aquí el pasaje: “¿Cómo pudo el escultor hacer cosa buena si no se ayudaba primero del dibuxo, wue es principal elemento de la pintura y gran aprte de ella? [...] Los hieroglíficos de los egipcios demuestran este mismo porque aquellas figuras que grababan en los obeliscos y otras obras dan a entender que primero se hacían padrones de ellas y se estarcian en el mármol para poderse cortar. Las figuras son simplicísimas, aunque no muy apartadas de la buena manera, y que no tienen más que los perfiles de afuera”; en Calvo Serraller, 1981:93-94.

se componen por “sátiros, silvanos, ninfas, leones, tigres y mezcla de uno y otros”, se lanza a explicar su opinión:

A mi parecer la llamarían mejor “egipcia”, de donde creo la trajeron los romanos [...] porque los egipcios figuraban con los símbolos de animales, ahora según la propia naturaleza de cada uno, ahora componiendo unos con otros, haciendo monstruos sus misterios, y la filosofía que no querían comunicar con todos, ponían en las paredes de los templos y en columnas y obeliscos que para esto levantaban, y en otros lugares sacros, estas figuras que llamaron ellos notas sagradas, que servían de adorno y de doctrina.¹⁶³

Todavía en esta ocasión tenemos una deformación de la realidad dado que los jeroglíficos egipcios, al contrario de cuanto afirmado por Padre Sigüenza, no combinaban varios animales ni monstruos. Más allá de esta interpretación, el autor no añade muchas noticias, pero resulta muy interesante que se reanude el discurso italiano sobre los grotescos y su posible relación con los jeroglíficos egipcios.

Propongo ahora un testimonio literario decididamente extraño y cuya génesis se pone en el cauce de la obra de cristianización emprendida durante el breve periodo de unión entre España y Portugal a caballo de los siglos XVI y XVII, cuando junto a los jesuitas también las órdenes mendicantes se ocuparon de esta acción de conversión. Fray Luís de Urreta, dominico valenciano, decidió publicar en sólo un año de diferencia entre ellos dos volúmenes sobre la historia de Etiopía para subrayar el carácter católico de aquella población donde el cristianismo ya había llegado gracias a los dominicos.¹⁶⁴ Otra razón que empujó al frayle a redactar las dos obras fue la llegada a su monasterio de un caballero abisinio que, según sus palabras, pertenecía a una antigua orden militar que se dedicaba a defender la religión cristiana y sus fieles de los ataques islámicos.¹⁶⁵ Pues, en la “Historia eclesiastica, politica, natural y moral de los grandes y remotos reynos de la Etiopía, monarchía del Emperador llamado Preste Juan de las Indias” (1610) podemos darnos cuenta ya desde la referencia directa al gobierno del mítico Preste Juan que aparece

¹⁶³ Ibid.:123-124.

¹⁶⁴ El primero, que más nos interesa, fue el *Historia eclesiástica, política, natural y moral de los grande y remotos reynos de la Etiopía, monarchía del Emperador llamado Preste Juan de las Indias*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1610. El segundo fue la *Historia de la sagrada Orden de Predicadores en los remotos reynos de la Etiopía*, Valencia, Chrysostomo Gárriz, 1611.

¹⁶⁵ Cfr. Rey Bueno, 2017:116-118.

en el título que el contenido del texto se preanuncia cuanto menos sin reales apoyos documentales y, entonces, con un alto grado de fantasía. Pues, en el primero libro del tratado escribe:

Los libros de Hieroglificos y symbolos son mas de quinientos, todos los que tuvieron los egipcios, los quales se preciaron mucho de ellos, los de la Libia, Etiopia, que también los usaron, está en pergamino muy blanco y bruñido, con muchas iluminaciones y pinturas muy preciosas y de grande curiosidad [...] los príncipes del Imperio muchas vezeae se van a librería y se divierten mirando aquellas Hieroglificas y pinturas de animales, de aves, de peces, de monstruosidades, de hombres, de ficciones y quimeras. Agora que se trata de llevar impression, se traduziran muchos en latín y en otras lenguas, y quedaran los Predicadores satisfechos, los que gustan digo, de oropel y aparato de palabras y adorno de letras humanas; que si es curiosidad, no es lo mas necesario, antes de muy poco provecho y utilidad, captan atención, flotan el oydo, pero ni mueven el alma ni enternecen el coraçon, que es el fin del predicador [...] A estos Hieroglificos llaman los de la Etiopia Geherecas. Esta invención para declarar sus altos pensamientos y agudos discursos por pinturas y asuntos, le dan alguno a Naucrates, hombre muy sabio, del qual haze mención Heliodoro Obispo Tresense. Otros le dan por autor al famoso y sapientissimo Mercurio Trismegisto, el qual vivió en Egipto despues de los tiempos de Moysen.¹⁶⁶

Ya desde el principio de su descripción de los jeroglíficos, con la mención de los más de 500 libros de jeroglíficos y símbolos, se puede fácilmente entender que cuanto declarado asume rasgos indefinidos, conciliándose con el carácter fantasioso de la obra. Sin embargo, podemos sacar algunos datos interesantes como la inclusión entre los símbolos jeroglíficos de las “quimeras”, término típico del léxico de los grutescos que, de hecho, llegaron a llamarse también de esta forma por los tratadistas del siglo XVI. De alguna forma se va a confirmar cuanto escrito por Padre Sigüenza. Además, fray de Urreta hace hincapié en la posible utilidad de los jeroglíficos para los padres predicadores, que claramente necesitan de las traducciones de los textos para enseñarlos. No obstante, el autor percibe las calidades retóricas y mnemónicas de los símbolos jeroglíficos que

¹⁶⁶ Urreta, 1610:110.

“captan la atención y flotan el oydo”, algo que como veremos en el siguiente capítulo es propio de las *imagines agentes*, pero no pueden ser ventajosos para la predicación por no tener la capacidad de “mover el alma ni enternecer el corazón”, tarea a la que se dedicaban los frailes en su evangelización. Concluyendo, la fantasía que se desprende de todo el tratado de Padre de Urreta se refleja también en este pasaje sobre los jeroglíficos, del cual se nota el mero interés tendido hacia la predicación del autor, pero, sobre todo, asume los jeroglíficos como género simbólico que puede tener características que hasta el momento no hemos encontrado en otros textos, tanto italianos como españoles.

Para cerrar este apartado sobre las noticias de los jeroglíficos en la literatura española, hay que volver a la tratadística artística. Ya Juan de Jáuregui en su “Memorial informativo por los pintores” de 1629, con el cual se respaldaron los pintores contra el fisco para atestiguar el carácter liberal del arte de la pintura,¹⁶⁷ vuelve sobre el ya mencionado valor artístico de aquellos caracteres usados en el mundo antiguo, sobre todo en Egipto, que se pueden denominar “compendiosa verba”, o sea pinturas de animales que servían de letras para explicación de conceptos”.¹⁶⁸ Vicente Carducho en el “Diálogo de la pintura” (1633), más precisamente en el séptimo dialogo declara que la pintura puede representar con tres formas diversas, con igualdad, con desigualdad y con metáforas. Con el modo metafórico se expresan los conceptos con figuras, como pintar Dios Padre en forma de viejo, o las virtudes, vicios, elementos o ciudades, imitando de esta forma los egipcios, los griegos y los romanos:

Y así cuando se ofrece pintar un caso particular, en que hay alguna cosa incompatible a nuestra capacidad, y a nuestro entender, nos valemos deste género de pintura metafórica, para explicar y decir nuestro concepto, como lo usó tan ingeniosamente la antigüedad, y Pierio Valeriano lo ha dejado escrito con grande artificio y propiedad.¹⁶⁹

Se pierde aquí la función lingüística y el cargo filosóficos de los jeroglíficos y se realza el valor artístico de estos, indicando sencillamente su valor metafórico. Valeriano se aporta como ejemplo más adecuado para esta forma artística, pero según estas palabras el

¹⁶⁷ Sobre el texto véase Sánchez Jiménez; Sáez, 2018.

¹⁶⁸ En Memorial informativo por los pintores, incluido al fina de Carducho, 1865:433.

¹⁶⁹ Ibid.:263.

humanista italiano se asume más bien como creador de un tratado de símbolos para que se utilicen en pintura, al igual, por ejemplo, de la Iconología de Cesare Ripa, sin que al tratadista y pintor español le importara la real convicción e intención de Valeriano sobre los jeroglíficos.

Finalmente, en 1549 se publicó uno de los tratados artísticos españoles más célebres, el arte de la pintura de Francisco Pacheco. El artista sevillano en el primer capítulo cita la definición de pintura cuñada por Francisco Medina: arte “que con variedad de líneas y colores representa perfectamente a la vista lo que ella puede percibir de los cuerpos”. Estos últimos, “cuyas imágenes representa la pintura, son de tres géneros; naturales, artificiales o formados con el pensamiento del alma”. Exactamente en esta tercera tipología afirma:

Los cuerpos del pensamiento son los que la imaginación forma: sueños, devaneos, de grotescos y de fantasías de pintores. Y son asimismo los que figura el entendimiento con sábia consideración. Angeles, virtudes, potencias, empresas, hieroglíficos, emblemas; a este último género se reducen las visiones imaginarias o intelectuales que percibieron y revelaron los Profetas y suelen los pintores representarlas con su arte”.¹⁷⁰

Esta es la única mención de los jeroglíficos a lo largo del tratado y, pese a ser muy concisa, nos brinda una reflexión que abarca muchos ámbitos artísticos y del saber. Se insertan en la definición de arte, acercándose a empresas y emblemas, algo que en todos los ejemplos analizados hasta ahora todavía no había ocurrido. Se especifica que toda la emblemática quiere representar materialmente las visiones imaginarias o intelectuales percibidas de los profetas, algo que remite a la capacidad intelectual del ser humano y su ser microcosmo de la divinidad, capaz de reflejar la manera de pensar de la divinidad que, en este caso, ha sido revelada por los profetas. Además, se citan a los sueños y a los grotescos, dos tipologías que ya hemos visto ser estrechamente relacionadas al discurso alrededor de los jeroglíficos en el ámbito cultural italiano a partir del *Hypnerotomachia Poliphili*, donde el sueño es el elemento desencadenante del viaje, y del debate sobre los grotescos que hemos analizado. En pocas frases se resumen aquí muchos de los temas que confluyeron

¹⁷⁰ Pacheco, 1649:2.

en la tradición jeroglífica y en el docto círculo de Francisco Pacheco.¹⁷¹ De hecho, este es el primer testimonio literario que deja entender que también en los círculos humanísticos españoles podía existir un conocimiento del asunto jeroglífico tan profundo y lleno de matices como en Italia. Más en general, por todo lo visto hasta el momento, cabe decir que, al menos por lo que concierne a tratados de teoría artística y poética o los de índole enciclopédica, los jeroglíficos no han gozado de la misma atención que en el país transalpino. Sin embargo, antes de completar este juicio es obligatorio ver si los autores emblemáticos se esmeraron como los compañeros italianos para buscar relaciones y orígenes comunes entre los tres géneros que estamos investigando.

3.4 LOS TRATADISTAS EMBLEMÁTICOS ESPAÑOLES Y LA TEORÍA DEL GÉNERO: LOS RASTROS JEROGLÍFICOS EN SUS TEXTOS

El primer español en publicar un libro en castellano dedicado enteramente a la emblemática fue Juan de Borja (1533-1606). Sin embargo, se publicó lejos de la península por ser el fruto del trabajo llevado a cabo durante la embajada en la corte del Emperador Rodolfo II en Praga, efectivo lugar de publicación. El apellido de este hombre de estado ya nos sugiere el alto linaje del que gozaba por haber sido familia que restituyó a la cristiandad dos papas (Calixto II y Alejandro VI) y uno de los fundadores de la Compañía de Jesús, San Francisco de Borja. Así que en el ambiente cultivado y en el panorama editorial español la primera obra sobre el tema emblemático fue por intención de un miembro de una de las familias más importantes de España.¹⁷² El tratado, titulado *Empresas morales* (1581) contiene 100 composiciones compuestas por sencillas imágenes simbólicas compuesta generalmente por un solo elemento visual asociado al mote, creando así un conjunto puesto después de una página de declaración, que sustituye la explicación dialógica de la tradición italiana. Cabe decir que este texto se inserta en la

¹⁷¹ Sobre la academia humanística sevillana puesta en marcha de forma informal por Juan de Mal Lara y heredada por el pintor Francisco Pacheco de su tío homónimo, canónigo de la catedral de Sevilla, el humanista Francisco Medina y el poeta Fernando de Herrera véase el entero segundo capítulo en Brown, 1988.

¹⁷² Sobre Juan de Borja y su tratado *vid.* García Mahiques, 1996; García Mahiques, 1998; Martínez Sobrino; García Román, 2017; Gállego, 1984:88-89.

naciente tradición visual y simbólica jesuítica, algo que no sorprende dado que Juan de Borja, más allá de pertenecer a la misma familia de uno de los más importantes fundadores de la Compañía, incluso se casó con una sobrina de Ignacio de Loyola. Sobre el tema volveremos más extensamente en la segunda parte de este trabajo, sin embargo, en algunas de sus empresas el político español insertó claras referencias a los emblemas de Alciato y a los *Hieroglífica* de Horapolo, pero el aparato teórico resulta casi inexistente. Teniendo que rastrear algunas noticias tenemos que sacarlas de la carta dedicatoria, donde simplemente declara haber dedicado el tiempo para redactarlo en los “rattos más desocupados que he tenido de los negocios de su Real servicio en que estoy obligado agastar todos los días de la vida”.¹⁷³ Una frase que remite tanto a la declaración de Alciato al comienzo de sus emblemas como a las palabras de Giovio para introducir su *Dialogo* sobre las empresas. Los dos dedicaron su tiempo libre en la creación de sus textos, dejando patente el valor ornamental de los mismos, tanto en su redacción (adornar el tiempo libre) como en la fruición (dirigidos a la creación de imágenes, incluso artísticas, capaces de acarrear significados “metafóricos”). Juan de Borja no nos brinda alguna información más pero su mención, al ser el primer texto del género en castellano, se ha hecho obligatoria.

El primer apartado teórico desarrollado de forma satisfactoria lo encontramos siguiendo las palabras de Sebastián de Horozco y Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611), donde como veremos se incluyen las definiciones de los tres géneros de la emblemática y, exactamente en el cierre de las entradas “emblema” y “empreder”, nos aconseja leer lo que su hermano, obispo de Guadix, escribió en su obra, “adonde está todo mui a la larga dicho, con erudición y distinción”. Así que tenemos que dirigir nuestra atención a los *Emblemas morales* (1589) de Juan de Horozco y Covarrubias.¹⁷⁴ La obra se compone de una primera parte totalmente teórica y las otras dos de emblemas, por un total de 100 composiciones compuestas por *pictura*, *inscriptio*, *subscriptio* en prosa y comentario en castellano. Como dicho se trata de la primera y más importante contribución sobre la emblemática, además de ser una de las más cronológicamente más cercana a las tesis italianas sobre la materia, tanto que es el segundo tratado en castellano, el primero publicado en tierra española y que, si lo comparamos al precedente de Juan de

¹⁷³ Borja, 1581: Aii.

¹⁷⁴ Sobre el texto véase Gállego, 1988; Gállego, 1984:89-92; Bouzy, 2000b; Hernández Miñano, 1996; González de Zárate, Jesús María, 1989.

Borja, muestra una clara diferencia en las composiciones, tanto que las imágenes se hacen más compuestas, con más componentes, y todas se acompañan de epigramas en castellano. Ya de estos datos podemos comprender la marcada diferencia entre emblemas (del título de Juan de Horozco) y empresas (así se titulan las de Juan de Borja) en esta época, algo que se sobrepone casi a la perfección a las contemporáneas teorías italianas. Ahondando más en los apartados teóricos, el capítulo 1 de la primera parte versa sobre las definiciones de “emblemas, empresas, insignias, divisas, symbolos, pegmas y hieroglyphicos” y su íncipit remite a la excelencia del arte pictórico y su capacidad de imitar la naturaleza, pero estableciendo un parangón interesante:

Como las cosas todas representando en si la virtud Divina que en ellas resplandece nos llevan a la consideración del Autor del universo, y en esto recrean el alma, assi la pintura de las mismas cosas en la razón de semejança, también nos lleva y recrea de manera que algunas veces lo que es natural no dà tanto contento, como lo que se vee con propiedad imitado.¹⁷⁵

Pues, el autor establece una relación entre todas las cosas presentes en el mundo, entidades terrenales, y el “autor del universo”, o sea Dios, que en ellas ha reflejado sus virtudes, algo que también nuestra alma incluye y comprende. De esta forma la pintura, fruto de la creación humana, puede llevar rastro de estas virtuosas verdades por ser obra del mismo reflejo de la divinidad. Después de todo lo que hemos visto aparece ser una postura con posibles y claras sombras neoplatónicas sobre el símbolo, que aquí se desplaza a incluir la creación visual en su totalidad. Sin embargo, se puede entender también como rastro de la huella estoica que permea muchas composiciones del tratado.¹⁷⁶ No obstante, no cabe duda de que se trate de un acercamiento totalmente filosófico al tema de la pintura, puente para referirse al tema simbólico que nos ocupa. De hecho, el autor sigue explicando que las figuras son “letras universales que en todos los tiempos y en todas las gentes se conoce”. De aquí la conexión con las “antiguas letras de Egypto, como lo han sido hasta nuestros tiempos en muchas partes del nuevo mundo”. Referencia a los jeroglíficos, letras figurales que acarrean los virtuosos significados

¹⁷⁵ Horozco y Covarrubias, 1589:17r.

¹⁷⁶ Bouzy, 2000b.

divinos, pero también a las letras del nuevo mundo, verbigracias los jeroglíficos de los Mayas, que se asumieron como algo muy parecido a los de los egipcios.

“Y porque de todas las letras solas aquellas que enseñan las verdades y el camino de la virtud se deben decir letras, les dieron nombre de sagradas a imitación de las cuales se han introducido las que en el presente libro llamamos Emblemas, pudiendo muchas dellas llamarse como luego veremos empresas, y son aquellas que tienen respeto al intento particular de alguno”.¹⁷⁷

Los emblemas representan entonces el desarrollo moderno de las letras sagradas de los egipcios, capaces de significar las mismas verdades ocultas detrás de sus caras visuales y que, en la mayor complejidad contemporánea, se pueden considerar también empresas según el destino general o particular de sus mensajes. Los emblemas son pinturas que significan un “aviso debaxo de alguna o muchas figuras” tomando su denominación de los encajes de piedra de los mosaicos, de las taraceas o de la orfebrería, algo ya sobradamente conocido en los ámbitos humanísticos, así que el autor no añade nada al respecto. También para las empresas Juan de Horozco repite las noticias divulgadas por los tratadistas italianos estableciendo que fue género que “se trayan en las aventuras de armas quando los cavalleros y Principes salían de sus tierras a conquistas, y por señal propia y muestra de su valor y pretensiones las usaban, imitando en esto la antigüedad”.¹⁷⁸ Cuanto a los “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 assi”. Me parece pasaje importante dado que crea una interpretación que, de cara al sucesivo desarrollo del género emblemático, puede constituir una clave de lectura. Los jeroglíficos son a su vez un reflejo de aquellos de los antiguos egipcios, pero no los mismos. O sea, se alejan de la intención de Pierio Valeriano de ampliar el léxico egipcio dictado inicialmente por Horapolo o “Queremón”, representando un género nuevo y que del antiguo recoge simplemente la capacidad de ocultar un significado, funcionar en sentido metafórico, al igual que los emblemas y las empresas. Dando razón a estas palabras, los jeroglíficos son sinónimo de emblemas o de empresas y se forman de un

¹⁷⁷ Horozco y Covarrubias, 1589: I, 17v.

¹⁷⁸ Ibid.:I, 18v.

modo totalmente diverso de los antiguos antecesores. Juan de Horozco sigue delineando una pequeña historia del origen de las sagradas letras egipcias que fueron inventadas por Mercurio Trismegisto o, siguiendo la interpretación de Tertuliano, por los hebreos, “a quien se debe la verdadera invención de las letras todas y de las ciencias, los qualesa enseñados de Dios y de sus prophetas supieron maravillosamente aprovecharse de las figuras y semejanzas de que vemos estar llena la sagrada Escritura”. Se insiste sobre una génesis cristiana de esta tradición que encuentra su desahogo histórico en la Biblia. De esta forma se intenta otorgar una apropiada justificación religiosa al género que “conforme a esto la invención destas que llamamos Emblemas, Empresas y Symbolos, y que en realidad son Hieroglyphicos y sagradas letras gran antigüedad tienen”.¹⁷⁹ Es la declaración final del capítulo y de la cual parece cambiar el paradigma inicial por el cual los jeroglíficos eran género parecido o incluso igual a emblemas y empresas. Aquí vuelven a calificar las sagradas letras egipcias y su cometido divino por estar relacionados al sentido de las letras hebraicas, mientras el género contemporáneo que se ponía al lado de los otros dos se denomina simplemente “símbolo”.

Juan de Horozco en los capítulos siguientes expone varios tipo de empresas para los diferentes pueblos, empezando de algunos de los símbolos que aparecen en la Biblia para reiterar el origen divino y religioso de este medio de comunicación, y a partir del capítulo 14 comienza a tratar en profundidad las empresas, declarando su nacimiento en la antigüedad griega para luego analizar técnicamente las reglas para su formación, cuya explicación extiende por tres capítulos repitiendo en los dos primeros de forma más detenida y con varios ejemplos las reglas acuñadas por Giovio 34 años antes, para luego añadir en el capítulo 17, el último de los tres normativos, cinco reglas más para mejor completar la idea sobre las empresas.¹⁸⁰ Antes de pasar a expresarse sobre los jeroglíficos

¹⁷⁹ Ibid.:I, 20v.-21r.

¹⁸⁰ Las diez reglas son las siguientes: 1) justa proporción entre cuerpo y alma; 2) que la empresa no sea tan clara ni tan oscura; 3) que tenga buena vista; 4) que el cuerpo no lleve figura humana, matizando con un “mejor no ponerla” dado que en varias ocasiones marca presencia, añadiendo que se aceptan las partes humanas (afirma que no se acepta la figura humana por ser demasiado ordinaria, con menos posibilidades de ser recordada); 5) que tenga mote, que sea breve y que diga algo diferente del cuerpo, o sea que se interpole con él (aquí afirma que el festina lente que acompaña el habitual delfín con el ancla cae en este error por repetir lo que el cuerpo expresa, así tiene que considerarse empresa imperfecta). Las 5 reglas añadidas son: 6) que el propósito del conjunto sea bueno; 7) que ni el propósito de la letra ni lo de la figura se puedan torcer o malinterpretar; 8) que las figuras sean pocas; 9) que la empresa hable sólo de cosas futuras; 10) no se puede copiar de otras, sino hay que inventarla; cfr. Ibid.:I, 55v.-64r.

inserta otro capítulo para establecer lo que conviene a los emblemas¹⁸¹ y las 8 diferencias entre estos y las empresas, algo que el autor tiene bastante claro, como por ejemplo que el emblema puede contener en el cuerpo figura humana o animales fabulosos y desconocidos dado que se irán explicando con la *subscriptio*. Además, si en la empresa no se pueden permitir elementos insignificantes y que no concurren al significado, al contrario, en el emblema la imagen es más compuesta, incluyendo elementos de ornato y paisajísticos, acercándose más a ilustraciones narrativas si las comparamos a los cuerpos meramente simbólicos de las empresas que, tanto en la parte figurativa como en la literaria, hacen de la concisión su rasgo peculiar.¹⁸² Después de haber dedicado 5 capítulos a la teoría de las empresas por fin el autor pasa a tratar de los jeroglíficos pero sin añadir nada sobre sus orígenes o de las relaciones con los dos otros géneros emblemáticos. Se toma varios capítulos para exponer las formas visuales y simbólicas con las cuales los egipcios representaban sus dioses u otras ideas, como por ejemplo la “machina del mundo” en forma de culebra enroscada que come su propia cola o el año que, según Horapolo, se significaba por medio de la figura de la palma. Todas las alegorías o los jeroglíficos presentados llevan también la fuente literaria de la cual ha sacado la noticia, algo de que se desprende que la referencia constante sigue siendo Horapolo que, a lo largo de los 11 capítulos que componen este verdadero léxico jeroglíficos, lleva varias citas al igual que otros textos como Eliano, Plinio, Diodoro, Eusebio de Cesarea e incluso algunos modernos italianos que estudiaron el tema: Annio de Viterbo y su falsa noticia sobre el viaje y la permanencia del dios egipcios Osiris a Italia por 10 años; Celio Calcagnini y sus noticias sobre las esfinges delante de los templos para denotar la obscuridad de las cosas sagradas. Aparentemente faltan totalmente menciones de Pierio Valeriano, pero la duda es que la mayoría de estas noticias Juan de Horozco las haya escritas gracias al respaldo de dicho texto y del cual se fue a buscar la

¹⁸¹ Según Juan de Horozco el emblema se hace de figuras que significan y hablan por señas; puede hacerse con solas figuras o con figuras y motes (más guarda en sí las propiedades de la empresa y mejor resulta formulado); puede servir para mostrar determinados sentimientos; en *Ibid.*:I, 64v.

¹⁸² Aquí las 8 diferencias: 1) la empresa no se puede permitir elementos insignificantes mientras el emblema puede tener ornato y otros elementos visuales accesorios; 2) en el emblema las palabras sirven como declaración, algo que en las empresas es un grave vicio; 3) el emblema puede tener figura humana; 4) el emblema puede formarse con figuras de animales fabulosos o desconocidos dado que con la *subscriptio* se va a declarar su significado o sus características; 5) el emblema se puede referirse también al pasado; 6) el intento del emblema se dirige a la generalidad mientras el de la empresa al particular; 7) no importa si el tema del emblema sea ajeno o sobradamente conocido; 8) el emblema no admite burla porque se inventa para enseñar verdades; en *Ibid.*:I, 64v.-67r.

fuente primaria de referencia.¹⁸³ Pues, este compendio lexical que se extiende por varias páginas, según las palabras del autor tiene que servir “de provecho”. Palabras que remiten a la función representativa, o para mejor decir artística de los jeroglíficos. Sin embargo, como dicho por el mismo autor al principio de la primera parte de su volumen, si estos jeroglíficos expuestos son los auténticos usados por los egipcios en antigüedad, se diferencian totalmente de los jeroglíficos modernos que Juan de Horozco acerca, o tal vez iguala, a emblemas y empresas y que parece pasar a llamar símbolos para no generar equívocos con los primigenios jeroglíficos, que sólo serían un signo que cubre de forma hermética su significado.

Para terminar con los Emblemas morales de Juan de Horozco, me quiero detener sobre la generación de la tradición simbólica que expone en el prólogo en apertura de la segunda parte del tratado. Aquí, después de repetir que fueron los hebreos los que empezaron esta forma de comunicación después de recibir Moisés la revelación de Dios explica que de estos, “como de mano en mano”, se fueron derivando muchas verdades a los egipcios, los caldeos y los griegos.

Y tales [verdades] son las que se hallan en los escritos del Mercurio Trismegisto, el qual demás de aquellas palabras que dixo en el Pimandro tan admirables de que Dios avia hecho el mundo no con las manos, sino con su palabra, dixo también en el mismo dialogo que la vida y la luz con su verbo produjo otra mente opifice. Y si el Platon entendio lo que dixo todo fue de una misma escuela, pues el Trimegisto a quien san Agustin cuenta por nieto de Athlas, fue maestro de Orpheo, y este de Aglaophemo que enseñò a Pythagoras, cuyo discípulo fue Philolao, de quien lo fue en esto el divino Platon, según lo qual podemos decir que pues tantas verdades y con tanto fundamento se hallan en los autores profanos no es mucho que nos ayudemos dellas.¹⁸⁴

La referencia directa que nos salta a la mente es a la *prisca theologia* de Marsilio Ficino, que, a su vez, para crearla se basó en parte en la doctrina de San Agustín,¹⁸⁵ aquí nombrado por Juan de Horozco que entonces, aunque con la brújula orientada más resolutamente hacia el cristianismo de los orígenes, asume esta tradición, al igual de la

¹⁸³ El compendio jeroglífico cubre desde el capítulo 19 hasta el 30, del folio 67r al 90r.

¹⁸⁴ Ibid.:II, A3v.-A4r.

¹⁸⁵ Sobre el estudio de Ficino del corpus agustino véase Tarabochia Canavero, 1978.

relevancia del *Pimander* de Mercurio Trismegisto. Sin embargo, hay una diferencia bastante importante entre la cadena aurea ficiniana y esta referida por el autor español: la primera se conecta directamente a la transmisión de los jeroglíficos, algo que aquí, pese a declarar que Dios no hizo el mundo moldeándolo con las manos sino con su palabra, falta en establecer el enlace entre estas palabras, el supuesto origen egipcio de Trismegisto y los jeroglíficos. Algo que en ambiente italiano ha permeado toda la doctrina y tradición sobre el género a lo largo de casi dos siglos. Al contrario, Juan de Horozco relaciona esta prisca teología a las meras figuras y metáforas bíblicas.

Quedando en el círculo Covarrubias, en 1610 el hermano de Juan, Sebastián de Covarrubias y Horozco (1539-1613) publicó sus *Emblemas morales*, sin cambiar del título de la obra de su hermano probablemente debido al gran éxito que esa tuvo. Sin embargo, el volumen no prevé ningún apartado teórico y sólo podemos subrayar las muchas referencias al contenido del libro de Pierio Valeriano a lo largo de los 300 emblemas que forman las 3 centurias de las cuales se compone el texto. Ahora bien, Sebastián de Covarrubias es notoriamente el autor del *Tesoro de la lengua castellana* (1611) del cual ya hemos citado la sugerencia para leer el aparato teórico escrito por su hermano. Ya de esto podemos sospechar que no aporte grandes novedades, y así es al menos por lo que respecta a las entradas “emblema” y “emprender”. Pues, al querer ser quisquillosos, de sus palabras se pueden extraer algunas notas interesantes a partir de la definición de emblema que, después de la habitual procedencia griega de la palabra, refiere justamente a Alciato con una cita puntual de la *prefatio* a las dos primeras versiones del *Emblemata liber*: *Haec festivis emblemata cudimus horis [...] et valeat tacitis scribere quisque notis [Hemos trabajado nosotros en hora festivas estos emblemas ... para escribir con signos mudos]*. Pues, Covarrubias pone el acento sobre la composición de la invención de Alciato durante su tiempo festivo, algo que es una constante en los prólogos o dedicatorias de los libros de emblemas o de empresas, casi a querer imitar los más insignes predecesores y, sobre todo, a marcar el real sentido de diversión que tiene que conducir el lector. Con la segunda parte de la cita se centra en los signos tácitos, palabra ya usada, además de Alciato, también por Pierio Valeriano con referencia a la procedencia jeroglífica de la parte visual de los emblemas por el primero y a los jeroglíficos y su entendimiento por el segundo. El hincapié sobre esta referencia resulta más clara leyendo la parte siguiente de la definición: “metaforicamente se llaman

emblemas los versos que se subscriben a alguna pintura, o talla, con que significamos algún concepto bélico, moral, amoroso, o en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema, y de su autor”.¹⁸⁶ Covarrubias parece saber que la intención primigenia de Alciato fuera la de titular *Emblemata* a los epigramas, todavía desprovistos de la parte visual que luego los completará. Claramente se trata de información que el autor español no tenía y prueba el cambio de preeminencia de la parte visual respecto a la literaria. De hecho, según sus palabras parece que la parte literaria se añada a la imagen, mientras la realidad dictó el contrario. Además, el fin del emblema, o sea expresar algún concepto bélico, moral o amoroso se podría reciclar también para las empresas, que por tradición se dirigen primigeniamente exactamente al mundo amoroso y militar. En efecto, la definición de empresa es la siguiente: “cierto símbolo o figura enigmática hecha con particular fin, endereçada a conseguir lo que se va a pretender y conquistar, o mostrar su valor y animo”.¹⁸⁷ Algo bastante general y que queda ligeramente más claro con la mención anterior sobre los caballeros y su hábito de adornar escudos y sobrevestes con estos símbolos, para los cuales se ofrece el ejemplo de la mejor empresa que se ha habido y que se habrá nunca: la cruz de Constantino con el mote *In hoc signo vincam*. Esta índole típica y marcadamente religiosa se muestra también en la definición de “Hieroglífico”:

Los egipcios tuvieron una manera de escritura esculpida para significar 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 assi 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, colunas, y pirámides como consta de algunas que hasta oy día duran en Roma.¹⁸⁸

El acento sobre la falsa religión deja patente la clara intención filo-cristiana del autor, pero, en cambio, su definición de jeroglífico es la más acorde al sentido a ellos otorgado en los ambientes italianos, con la mención de las imágenes de animales o cosas artificiales que tenían que ser observadas en sus naturalezas o calidades para ser entendidas. Se trata de la misma postura tomada por Valeriano para escribir su enciclopedia jeroglífica, pero

¹⁸⁶ Covarrubias y Horozco, 1611: s.v. “Emblema”, 342v.

¹⁸⁷ Ibid.:S. v. “Emprender”, 345r.

¹⁸⁸ Ibid.:S. v. “Hieroglyphico”, 469v.

hay que subrayar que esto no va en contra de la doctrina cristiana, todo lo contrario dado que hemos visto que los jeroglíficos se entendieron en casi la totalidad de los ejemplos analizados, tanto italianos como españoles, o como revelación primigenia de Dios por medio de estos símbolos, o una evolución de la escritura de los hebreos que en la Biblia ocultaron las originarias verdades de la creación. Así que los jeroglíficos se pueden difícilmente percibir contrarios a la religión cristiana. Covarrubias sigue en su definición con varios ejemplos, exponiendo entonces la abeja para significar el rey, el gavián para la presteza, el león para la fortaleza y la vigilancia, el ciervo para el hombre anciano, la hoz para el tiempo, todos símbolos que el autor recogió de Horapolo con algunas hibridaciones debidas a Plinio y al Fisiólogo, como en el caso del ciervo.¹⁸⁹ En efecto, Covarrubias cierra la entrada afirmando que “desto trata largo Horo Apolo escritor antiguo, y en nuestros tiempos Pierio Valeriano”. Una declaración sobre los textos fundamentales utilizados por el español sobre los jeroglíficos, algo confirmado por la definición ofrecida y todas las otras citas jeroglíficas que aparecen a lo largo del diccionario.

Estas contribuciones teóricas de los hermanos Covarrubias, sobre todo la de Juan de Horozco, resultan ser sin duda las más extensas e interesante entre el final del siglo XVI y las primeras décadas del XVII para brindar informaciones sobre todas las tres ramas de la emblemática, algo reconocido también por Juan Francisco de Villava, humanista de Baeza conocido por haber escrito y publicado en 1613 las “Empresas espirituales y morales”. Esta obra, compuesta por tres partes por un total de 99 empresas,¹⁹⁰ pese a identificar con el título la tipología de las empresas, es un catálogo de conjuntos simbólicos formados por mote, imagen, epigrama castellano y glosa para declarar el significado. Ya de esto nos damos cuenta de que se podría acercarse más a los emblemas, al menos por lo que se refiere a la composición de cada símbolo. El único rastro que acercaría las composiciones de Villava a las empresas es, siguiendo las indicaciones de Juan de Horozco, la depuración de la imagen, aquí habitualmente compuesta por pocos

¹⁸⁹ Sobre las fuentes de los jeroglíficos usados por Covarrubias en esta definición y a lo largo de todo el Tesoro de la lengua castellana véase el estudio de Bouzy, 1996.

¹⁹⁰ La primera parte consta de 50 empresas y la segunda de 49, agotando el cupo de composiciones, así que la tercera y última parte se basa enteramente sobre la explicación de la primera empresa, dedicada al Supremo Consejo de la Santa y General Inquisición, algo que ya nos sugiere la índole decididamente religiosa de este volumen.

sujetos y con escuetas huellas paisajísticas que aparecen raramente.¹⁹¹ La confusión creada por estas composiciones (que casi podrían entenderse intergéneros) y la referencia al primero de los hermanos Covarrubias en escribir difusamente sobre el tema en España no son elementos que relegar dado que reflejan perfectamente las palabras que Villava dirigió al lector en el prólogo de su obra. Aquí, ya del íncipit, el autor atestigua la procedencia y origen italiana y francés de las empresas, nombrando a varios autores para los cuales atestigua la importancia sobre el tema: Paolo Giovio, Girolamo Ruscelli, Luca Contile, Claude Paradin, Gabriele Simeoni, Camillo Camilli y Cesare Capaccio. Casi todos autores que ya hemos encontrado en el segundo apartado de este capítulo y ejemplos de creadores de empresas contemporáneas sobre materias militares y amorosas, de las cuales Villava intenta crear algunas nuevas para “servir a la christiana piedad”¹⁹² y para “representar un pensamiento altivo, porque en ella concurren muchas cosas para que la doctrina se perciba con grandissimo gusto y recreación”.¹⁹³ Esta tarea del autor no ha sido para nada fácil debido al desorden teórico generado del debate sobre las “condiciones y requisitos que a detener la empresa”, cotejando las indicaciones brindadas por Giovio, Ruscelli y Contile. Villava se expresa con dureza sobre ellos afirmando no saber quién les dio la autoridad para cambiar, quitándolas o añadiéndolas, las normas para crear la perfecta empresa.¹⁹⁴ Siempre en el prólogo Villava declara también porque sus composiciones no se pueden llamar emblemas:

¹⁹¹ El único caso diferente es la primera creación donde, en un marco realizado con galanos grutescos aparece bajo el mote *Non me furta latent* [No se me ocultan los hurtos] la imagen de dos zorras que corren entre las vides de un viñedo cercado intentado escapar del sol que está a punto de surgir completamente de un monte. Como dicho en la nota precedente, esta empresa (o sería mejor decir emblema) lleva una larguísima explicación que ocupa toda la tercera parte del volumen. Se trata de composición dedicada a la Santa Inquisición y a la labor de los inquisidores que descubren los infieles alumbrados por la luz de Dios y de todos los que dieron eco a sus palabras, ahuyentándolos de la viña del Señor y sin dejarles vía de escape; cfr. Pérez Lozano, 1997:69 ss.

¹⁹² “Poniendome una vez a mirar la galana invención de las Empresas, de que tanto an usado y usan extranjeros, y mas en particular italianos y franceses, comencé a dar traças en mi pensamiento, en que manera podría hazerles servir la Christiana piedad, por ser todas las que hasta este tiempo se an estampado con diferente fin. Las unas hechas en materias militares y amorosas, las otras representando algún particular intento, y otras que solo sirven de señal y recuerdo de alguna fabula o antigüedad. Como son las que recopilò Paulo Iovio, y Hieronio Ruzzelio, Lucas Contilio, Hieronimo Paradino, Gabriel Simeon, Camillo Camilli, Cessar Capachi, juntamente con otros”; en Villava, 1613: Ir.

¹⁹³ Ibid.:2r.

¹⁹⁴ “Prove pues a hacer algunas, y luego se me ofrecieron dificultades porque los autores que desta invencion esscriven, hasta oy no an querido ni quieren convenir en las condiciones y requisitos que a de tener la empresa. Porque las que pone Iovio refuta Ruzzelio, las de Ruzzelio, Contilio, y bien mirando no se quien les a dado autoridad para que quiten y pongan condiciones a su gusto en cosa que de tantas maneras han usado gravissimos varones”; Ibid.:2v.-3r.

Y si alguno en su favor me dixere que porque teniendo sentido común no las llamo emblemas, digo que no lo pueden ser, por que mirando el vocablo emblema significa obra de varias figuras, y estas empresas solo se fundan en un simil de naturaleza, o arte, o historia, o antigüedad, de manera que tienen su apoyo y fundamento en la existencia de la verdad, lo que no tienen las emblemas, que las mas se fundan en libres imaginaciones, como son las que con mucha elegancia hizo don Iuan horozco y Covarrubias.¹⁹⁵

Efectivamente el autor, como anticipado, se basa en las reglas de Juan de Horozco para solventar el barullo normativo creado por los italianos. Las palabras de Villava dejan comprender la dificultad de medirse con esta materia de la forma la más filológica y acorde a las normas posible, como también la autoridad alcanzada por las ideas teóricas de Juan de Horozco en tierra española.

Pues, por lo que respecta al debate teórico en los tratados emblemáticos españoles hay que decir que, sin empujarme más allá de mediados del siglo, no hay otras contribuciones relevantes o que se acerquen a las que acabamos de referir, sobre todo por lo que atañe a la tradición jeroglífica y sus influjos histórico y conceptuales sobre el nacimiento y el desarrollo de emblemas y empresas.¹⁹⁶ Por todo lo visto podemos afirmar que en el país transalpino no solo los humanistas que se ocupaban de la cuestión jeroglífica en sus albores, sino los mismos tratadistas emblemáticos se esmeraron en la búsqueda del origen de la emblemática. Que sea simplemente un origen histórico, lexical, filosófico y religioso, intentaron establecer conexiones entre los géneros y, si en presencia de un apartado teórico, en la mayoría de las ocasiones se cotejan las noticias sobre los jeroglíficos, reflejando en gran proporción la ideología interpretativa neoplatónica a la cual también los emblemas estaban atados y de la cual derivaban. Por lo que se refiere a las empresas tenemos menores enredos entre ellas y los jeroglíficos, pero no cabe duda

¹⁹⁵ Ibid.:

¹⁹⁶ Digno de mención es también el elogio del humanista Alonso de Barros (1552-1604) a Hernando de Soto, insertado en los preludios a los “Emblemas moralizadas” (1599) del mismo. En esta breve carta no se acerca al tema jeroglífico, pero insiste en la dependencia de los emblemas con la filosofía natural: “Su grandeza se funda en la participación que los emblemas tienen por depender las unas dellas de las propiedades que la natural filosofía comunicó a los animales y a las plantas, y derivarse las otras de la fecunda fuente de la historia. Y así vienen a ser lo escritores de emblemas unos intérpretes de la natural filosofía y unos despertadores de las hazañas del tiempo, y a conseguir con esto el ser maestros de la filosofía moral, que es el sujeto propio a que atienden y en que ponen la mira”; en “Elogio de Alonso de Barros, criado de Su Majestad, en alabanza del autor”, en Soto, 2017:81. El creador de emblemas aquí se corresponde a un verdadero filósofo moral. La primera cita española en la que se acerca de forma manifiesta el género emblemático a la filosofía y a su conocimiento.

de que la tradición jeroglífica siempre fue tenida en gran consideración entre el siglo XVI y la primera mitad del XVII. La literatura española, al contrario, se ha basado mucho más sobre algunas noticias legada por autores griegos o latino y en pocas ocasiones ha hecho referencia a las informaciones de modernos escritores sobre el tema, con pocas excepciones, como Pierio Valeriano, Celio Calcagnini e Pietro Crinito. Sin embargo, se trata de noticias que no ahondan en la materia y que, en el caso de Valeriano, se sacaron directamente de los significados de los jeroglíficos de su volumen para encontrar sentidos a las composiciones simbólicas que se iban creando. Así que usualmente encontramos noticias básicas y que se repiten, como la del uso de figuras de animales, plantas o utensilios para significar conceptos más profundos. En presencia de estas escuetas noticias se podría hipotetizar el conocimiento del substrato filosófico detrás de esta concepción, pero si esto fuera plausible para escritos italianos, cuyo humanismo estaba empapado de neoplatonismo, en cambio sería demasiado atrevimiento para los escritos españoles. Se trata más bien de una toma de consciencia de las noticias antiguas sobre el tema, mientras lo que conlleva la escritura simbólica jeroglífica pasa en segundo plano. Algo que ocurre incluso para los tratadistas de emblemas y empresas, que no dedicaron mucho tiempo a la antigua escritura sagrada egipcia para entregarse con más detenimiento al tratamiento de las diferencias entre los géneros, incluso asumiendo el jeroglífico al mismo nivel de empresas y emblemas, es decir un verdadero género simbólico, pero totalmente diferente de cuanto se podía entender en la antigüedad, sino más bien un sinónimo de los dos mencionados. De esta forma en los ambientes españoles se fue creando una confusión entre los géneros a que Juan de Horozco intentó remediar buscando un orden en que se asumió el jeroglífico en dos formas diferentes: la antigua escritura egipcia y los modernos jeroglíficos, llamados símbolos. Esta confusión terminológica se empezó a ver en aquello que se puede considerar el campo de actuación de emblemas, jeroglíficos y empresas tal vez más relevante en el tejido cultural español entre el siglo XVI y el comienzo del XVII y que constituirá el núcleo de la segunda parte de este trabajo: los aparatos efímeros organizados en ocasión de entradas triunfales, exequias, acontecimiento religiosos y profanos. Como veremos más detenidamente, los programas iconográficos creados para estas ocasiones se verán testificados por detalladas relaciones y descripciones sobre los días de fiestas y, en menor medida, por verdaderos grabados que iban a ilustrar los volúmenes. Esta escasez de elementos visuales se debe al

coste de impresión que habrían acarreado ediciones tan trabajadas. Sin embargo, ya de la galaxia de descripciones que se encuentran en las bibliotecas españolas podemos sacar provecho analizando las tendencias sobre la emblemática que se desplegaba entre arco triunfales, tarjas colgadas en fachadas o naves de iglesias o, lo que aquí más nos interesa, justas poéticas que, sobre a partir del final del siglo XVI se empezaron a organizar en los días de fiestas hasta convertirse en cita inderogable al cambiar de siglo. Cabía en estas, y en casi todas las ocasiones, un certamen sobre jeroglíficos o emblemas, pero lo que en esta sede más importan subrayar es que en ocasiones estas relaciones se podían convertir en diminutos tratados teóricos sobre los géneros poéticos o la emblemática o, cuanto menos, podían contener las opiniones de los autores.¹⁹⁷ Es algo totalmente inusual y que tiene que tener en cuenta también el nivel literario y humanístico del escritor, pero en aquellas pocas ocasiones en que eso sobreviene es posible encontrar opiniones que, a la luz de cuanto examinado en este capítulo puramente teórico y de las conclusiones de la segunda parte, es espejo fiel de la situación. Pues, es un hecho que en acontecimientos festivos tempraneros como los de mediados del siglo XVI era más fácil e intuitivo reconocer en los aparatos iconográficos las influencias de los tratados italianos más famosos, por ejemplo los de Alciato y de Valeriano que conducían simbólicamente el recorrido de Isabel de Valois en Toledo en 1560 y de Ana de Austria en Segovia en 1570 respectivamente. Con el pasar de las décadas y con la creación de una consciencia simbólica española más precisa, además que con el florecimiento de los estudios “institucionales” sobre el tema a partir de la recta final del siglo (como se verá en el caso de los colegios de la Compañía de Jesús), estos reconocimientos se hicieron más dificultosos a causa de las hibridaciones simbólicas a raíz de los estudios más avanzados sobre el tema y los géneros que, como visto a nivel teórico, vieron difuminar los diferentes grados de identificación. Así que como indicado por Juan de Horozco los jeroglíficos pasaron a desatarse del legado egipcio y del acarreado sentido filosófico para cobrar una identidad muy afín a la del emblema, tanto que pasó a entenderse como su sinónimo. Juan de Gúzman, el autor de la relación de las honras cordobesas de Margarita de Austria

¹⁹⁷ Quizá el ejemplo más completo de estos compendios es lo de Francisco Ignacio de Porres, profesor en la Universidad de Alcalá y que, en ocasión del certamen poético para el nacimiento del príncipe Felipe Próspero e introduciendo el noveno certamen sobre los “Geroglíficos” se extiende en 5 páginas de historia de los jeroglíficos de los egipcios, de los cuales hacen “larga mención Keremon, Horo Apolo, Aristóteles, Plinio y Cornelio Tácito” y que define como manera de escribir como “pintura loquaz, y que la pintura era escritura geroglífica muda”; Porres, 1658:400-404

(1612), a propósito de las obras poéticas vulgares y latinas que ocupaban parte del túmulo (generando un gran impacto visual entre el blanco de los papeles y el negro del catafalco) declara que “como el artificio de la disposición dellos, compartidos en emblemas (que el vulgo llama Geroglyphicos) vistosos por su pintura tanto, quanto por su agudeza entre Epigrammas, y Sonetos”.¹⁹⁸ Una constatación *en passant* pero que, como veremos al final de esta contribución, encierra en sí la verdad de la evolución no tanto del arte de los emblemas, pero sobre todo de los jeroglíficos. Claramente la observación de Gúzman se limita al hecho lexical, indicando que los emblemas, sin adentrarse en materias técnicas, vienen denominados más comúnmente jeroglíficos. En realidad, se trata de hecho que va más allá de los hábitos de comunicación para ver sus reflejos también en la práctica. En efecto, a raíz del análisis empírico de estos símbolos en las primeras décadas del siglo XVII que se hará en el capítulo 6 y en fase de conclusiones, veremos que este carácter más popular de los jeroglíficos equiparado al más culto del emblema encuentra repercusiones e incluso reglas bastante claras.

¹⁹⁸ Gúzman, 1612:4v.

4 EMBLEMÁTICA Y ARTE DE LA MEMORIA

4.1 LOS ESTUDIOS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE EMBLEMÁTICA Y ARTE DE LA MEMORIA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

La relación entre la antigua arte de la memoria, o *ars memoriae*, y la emblemática es un campo de estudio bastante novedoso puesto que hasta la fecha no ha sido investigado de forma profundizada. En efecto, las aportaciones más valiosas llevan fechas bastante actuales. La mayoría de los estudios se concentraron al final del siglo pasado y el comienzo del XXI, localizándose geográficamente sobre todo en área alemana.

Sin embargo, antes de pasar revista a los elementos comunes entre las dos disciplinas se hace obligada una introducción historiográfica para luego pasar a la definición del arte de la memoria, sus antiguas raíces y su desarrollo en la época que aquí nos ocupa.

Por lo que atañe a los estudios más detallados sobre la relación entre el arte de la memoria y la emblemática cabe decir que se trata de un tema de investigación que puede definirse inmaduro. Como se verá *infra*, existen campos comunes entre las dos disciplinas, pero en cuanto a las exploraciones contemporáneas sobre el tema se puede afirmar que las más extensas responden a la autoría de investigadores alemanes. Quizá la más relevante y que más influyó sobre el debate y el grupo de investigación berlinés fue la aportación de Wolfgang Neuber,¹ cuyo texto tiene un importante límite dado que hace referencia a libros de emblemas tardíos, a partir de ediciones de 1685, sin tomar en cuenta ningún tratado desde la *editio princeps* de los *Emblemata* de Andrea Alciato en 1531. Otra pega de la aportación de Neuber es que, como evidenciado por Peter Daly, ignora el fundamental papel del impresor en la creación de libros de emblemas.² Algo que ya se ha visto, por ejemplo, con la primera edición sin autorizar de la obra de Alciato, donde es harto probable que fue Steyner, el impresor de Augsburgo, quien tuvo la idea de insertar las xilografías para ilustrar las composiciones epigramáticas del autor, quizá mal interpretando las palabras del mismo Alciato. El investigador alemán afirma que el emblema tiene un fundamento mnemónico que desde el final del siglo XVI será el responsable de la pedagogización y de la enciclopedización (*Pädagogisierung* y *Enzyklopädizierung*) del género, aportando el ejemplo del *Symbolographia* de Jakob Bosch (1701). Otro dato crítico del texto de Neuber y que atestigua su carácter primigenio

¹ Neuber, 1993.

² Daly, 2014:117.

es que los términos “locus”, “lemma” y “motto” se consideran de la misma forma, mientras que, en realidad, algunos libros de emblemas no tenían *inscripciones* (véase Guillaume de la Perrière, *Theatre de bons engins*, 1544), e incluso hay casos, como Alciato, en que las *inscripciones* no pueden denominarse motes.

Stefan Manns, otro estudio de la escuela berlinesa, afirma que emblemática y mnemotecnia representan dos técnicas relacionadas a la aplicación del conocimiento, con la segunda probablemente ya conocidas por los escritores de emblemas y a sus lectores.³ Otra cuestión que puede surgir del estudio de los emblemas es la prioridad que pueden revestir la ilustración, la *inscriptio* o la *subscriptio* respectivamente. A este estudio se dirigió Ursula Kocher, intentando explicar la importancia primaria de la imagen dentro del emblema, o, mejor dicho, su aspecto esencial desde el comienzo del género.⁴ Ahora bien, acaba por confundir la acogida del lector con la intención o con la creación del escritor de emblemas. Claramente, la fama de los libros de emblemas se debe sobre todo a la asociación entre imagen y palabra, algo que los puede definir tanto arte visual como arte poética, pero ya se ha visto que el término *emblemata*, o emblema, se refería a un género literario sin el acompañamiento de ilustraciones que, al contrario, hubieran tenido que surgir de su lectura. Es decir, hay una clara discrepancia entre la voluntad originaria de Alciato y la primera fruición pública de su obra, donde las palabras se acompañan a las imágenes. Algo que representó un inmediato e imperecedero éxito para su obra.

Otras investigaciones sobre la mnemotecnia y el arte de la memoria fueron los de Gerhard Strasser y de Lina Bolzoni. El alemán hizo un estudio sobre la emblemática y el arte de la memoria con referencia a dos figuras como Giordano Bruno y Johann Just Winckelmann.⁵ Dejando de un lado este último, quiero enfocarme más en el primer personaje, el filósofo hereje Giordano Bruno. Fue él quien prosiguió con una serie de obras el hilo del neoplatonismo y de la mística y aquella que por su exposición y su nivel de conocimiento filosófico más se acerca a los estudios neoplatónicos asociados al arte de la memoria es el *De umbris idearum* (La sombra de las ideas). Con esta obra publicada en París en 1582 el autor quiso llevar al punto más alto la especulación filosófica de Ficino y de Pico de la Mirandola. El mismo título, que intentará explicar a lo largo de todo su tratado, se refiere a las sombras de las ideas divinas proyectadas en el mundo material,

³ Manns, 2007; cfr. Daly, 2014:122.

⁴ Kocher, 2007.

⁵ Strasser, 2000.

más precisamente en nuestras mentes: las mismas ideas divinas se exhiben en el último escalón del creado, nuestro mundo material y en nuestras disponibilidades al ser un microcosmo divino, como reflejos desvanecidos que, aunque tengan sólo en su profundo las verdades más altas, nosotros podemos alcanzarlas y vislumbrarlas solamente previo detenimiento y una profunda y entrenada contemplación. Algo que lograremos ejercitándonos gracias a su sistema de arte de la memoria.⁶

En cuanto a Lina Bolzoni, que junto a Frances A. Yates puede considerarse la investigadora más reputada sobre la historia de la mnemotecnia y que preparó también la edición contemporánea de *L'Idea de Teatro* de Giulio Camillo, cabe decir que elabora una observación muy pertinente al afirmar que el arte de la memoria, y con esa todas las técnicas explicadas en los tratados sobre el tema, alcanzaron la más alta popularidad y difusión en los ambientes culturales exactamente en el período en que la imprenta llegó a desarrollarse definitivamente.⁷ Ahora bien, el auge de la imprenta, que debería más bien borrar de la escena el arte de la memoria puesto que la reproducibilidad de los escritos hizo que no se necesitaba aprenderlos de memoria para repetirlos y para hacerlos llegar a más gente posible, no melló la mnemotecnia. Al menos, eso pasó por algunas décadas y especialmente cuando el arte mnemónico se fusionó con la filosofía neoplatónica.

Llegando a aportaciones científicas más cercanas en el tiempo, Peter Daly insertó un largo capítulo titulado *Mnemonics and Emblems* en el libro *The Emblem in Early Modern Europe*.⁸ Se trata más bien de una historiografía sobre el tema, de la cual hace hincapié en las nuevas contribuciones de los diferentes autores que estudiaron el tema.

Por fin, el texto más interesante para nuestro tema y que puede representar un buen punto de partida es el capítulo “Emblemas y «arte de la memoria»” de Fernando Rodríguez de la Flor⁹. Aquí se presentan algunas confluencias entre las dos disciplinas, básicamente con ejemplos de procedencia italiana y española, dejando patente una relación que, como veremos, es cierta y comúnmente radicada en los ambientes humanísticos entre los siglos XIV y XVII.¹⁰

⁶ La bibliografía sobre Giordano Bruno y toda su obra es muy amplia. Aquí hago referencia solamente a las publicaciones más centradas en el tema del arte de la memoria: Gabriele, 2000; Ciliberto *et al.*, 2004.

⁷ Bolzoni, 1995.

⁸ Daly, 2014.

⁹ Rodríguez de la Flor, 1995:163-179.

¹⁰ Rodríguez de la Flor ya se acercó al tema del arte de la memoria en territorio español en Rodríguez de la Flor, 1989.

Como último apunte sobre el tema hay que registrar el trabajo de Juan Luís González García¹¹, quién analiza la mnemotecnia relacionada a la predicación, campo que históricamente fue uno de los de mayor utilización de las técnicas mnemónicas. Además de pasar revista la teoría del género, analiza el papel de las *imagines agentes* y de la *phantasia*, que como veremos son asuntos centrales en la disciplina, pasando también a subrayar la índole mnemónica de algunas obras de arte, rigurosamente religiosas, desde los trípticos hasta los manuscritos miniados.

4.2 ARS MEMORIAE: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA

Los estudios sobre el arte de la memoria y su alcance histórico han sido suficientes para brindarnos una idea muy bien definida del tema. No obstante, a pesar de las aportaciones más antiguas de Benedetto Plebani y de Ludwig Volkman y de las más recientes de Carruthers, Rossi, Gabriele y Engel, la investigación más valiosa y completa fue la de Frances Amelia Yates.¹² De hecho, todos los textos posteriores secundaron las noticias y la lectura del fenómeno proporcionada por la autora británica que, profundizando los temas que aparecieron en el texto primigenio de Paolo Rossi,¹³ logró arrojar luz sobre un ejercicio literario y artístico que vio un gran desarrollo entre la Edad Media y la Moderna. Por eso el estudio de Yates es de referencia y nos sirve también para esbozar tanto los rasgos esenciales como las fuentes del arte de la memoria.¹⁴

Según se transmite, el inventor de la mnemotecnia podría haber sido Simónides de Ceos, un poeta griego que en el 500 a.C. tomó parte a un banquete organizado por *Scopam*, un noble al que tuvo que dedicar un poema donde cabía un pasaje en honor a Castor y Pólux. El noble dijo al poeta que le pagaría solamente mitad del precio debido al celo y al fastidio por compartir el honor con los Dioscuros que, según las palabras del anfitrión, le hubieran pagado la segunda mitad de sus honorarios dado que habían igualmente gozado de la

¹¹ González García, 2015:410-437.

¹² Yates, 2010. Las primeras aportaciones sobre el arte de la memoria hacen referencia a estudiosos alemanes en los albores del siglo XIX: Klüber, 1804; Kästner, 1805; Morgenstern, 1835. Sin embargo, las investigaciones más completas son obras del italiano Plebani, 1899 y, volviendo al ambiente alemán, Volkman, 1929. Otros trabajos sobre el tema: Carruthers, 1990; Rossi, 1983; Íd., 2000; Carruthers y Ziolkovski, 2002; Gabriele, 2006; Engel, 2016.

¹³ Rossi, 1960.

¹⁴ Para una historiografía más extensa sobre el tema v. López Díez, 2019: VII-XXVI.

canción. En breve tiempo alguien del personal de servicio avisó Simónides que dos chicos lo estaban esperando fuera de la habitación, pero, una vez salido, no encontró a nadie. La fortuna quiso que mientras se encontraba fuera del lugar del banquete el techo se derrumbó aplastando a los comensales, cuyos cuerpos quedaron destrozados y totalmente irreconocibles. Simónides, siendo capaz de acordarse perfectamente la disposición de la gente alrededor de la mesa, indicó a los parientes los cuerpos de los familiares. Fueron los dos Dioscuros quienes recompensaron Simónides por haber cantado su gesta al sacar el poeta del banquete, pero no sólo ahorraron la vida del literato, sino le dieron las primeras ideas y principios para desarrollar el arte de la memoria. El cimiento más poderoso sobre el cual se basa ese género fue la importancia de los *loci*. Simónides se dio cuenta de que logró recordar a todos los comensales sólo al darse cuenta que tenía grabado en la memoria la disposición de las personas alrededor de la mesa. Comprendió que para fomentar la memoria había que escoger algunos lugares dentro de un conjunto y asociar una imagen a cada lugar, del mismo modo que las diferentes personas, con sus personales rasgos físicos, en los diferentes asientos alrededor de la mesa. De esta forma, como nos informa Cicerón que relata de la experiencia de Simónides, el orden de los *loci* garantiza el orden de las cosas, mientras que las imágenes de las cosas revelan las cosas en sí.¹⁵ Partiendo exactamente de la experiencia de Simónides, Cicerón nos cuenta que uno de los cinco componentes de la retórica es la memoria, cuya tarea es la de transferir a la *pronunciatio*, es decir, a la práctica, cuánto antes organizado con la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*.

Ahora bien, si la ideación y la práctica del arte de la memoria se remonta a la época de la Grecia clásica, la teorización y el desarrollo temático de esta ciencia, según lo que la historia nos ha testificado, es fruto de escritores latinos. Cicerón, por cierto, es una de las fuentes del arte de la memoria, pero existen dos más que nos brindan un aparato teórico más extenso aún. Se trata de la *Institutio oratoria* de Quintiliano y del anónimo, o pseudo ciceroniano, *Ad Caium Herennium libri IV*.¹⁶ Quintiliano es muy claro sobre el procedimiento para activar la memoria. Recuperando las palabras de Cicerón y la experiencia de Simónides, recomienda empezar grabando en la memoria una serie de

¹⁵ Cicerón, *De or.* II, 36, 354: *sic fore, ut ordinem rerum locorum ordo conservaret, res autem ipsas rerum effigies notaret.*

¹⁶ Además de la bibliografía sobre el arte de la memoria ya citada, y que siempre hace referencia a los textos clásicos, importante es también Penny Small, 1997.

lugares (*loci*), mejor si conocidos y de tipo arquitectónico, de manera que se puedan recorrer de forma muy sencilla y natural, como un vestíbulo, las habitaciones y los pasillos, sólo por el hecho que ya se conocen en su variedad y orden. Seguidamente hay que crear las imágenes de las cosas, es decir, las imágenes que tienen que llamar a la memoria las partes del discurso que el rétor tenía que recordar. Estas imágenes había que ponerlas, gracias a la imaginación, en los lugares del edificio ya fijados en la memoria por ser bien conocidos en nuestra experiencia real. Sólo de esa forma se puede literalmente pasear entre los pensamientos que hay que recordar, o sea, un recorrido de imágenes (de cosas, palabras, conceptos) ordenadas gracias a su racional disposición en diferentes lugares que observamos con nuestro ojo mental.¹⁷

La tercera fuente latina puede considerarse la única que trata del arte de la memoria tanto del mundo griego como del mundo latino que nos llegó en su entereza. Es anónima y se dirige a Herenio. De aquí su título: *Ad Herennium*. Es el sólo manual de la antigüedad que trata extensamente de las cinco partes de la retórica, entre las cuales, como ya se ha visto, cabe la memoria. Precisamente al relatar sobre esa el autor latino explica la existencia de dos formas de memoria: la memoria natural y la memoria artificial. La primera es la que nos acompaña desde el nacimiento mientras que con memoria artificial se entiende el fortalecimiento y potenciación de la memoria natural por medio de la educación y de algunas técnicas peculiares. Es claramente la memoria artificial la que se puede implementar por medio de determinadas herramientas. Por eso el autor presenta esta forma de memoria relacionada al sistema de lugares (que, recordémoslo, se pueden recordar fácilmente) e imágenes (formas o símbolos que deseamos traer a la memoria) que ya se ha visto con Quintiliano. Sin embargo, en el *Ad Herennium* se amplía mucho más la exposición al añadir varias características que los *loci* tendrían que tener.¹⁸ Ahora bien, lo que nos interesa para atestiguar la confluencia entre esta arte mnemónica y la emblemática es sobre todo lo que atañe a las imágenes y, a este respecto, las pautas escritas en el tratado son muy precisas y empiezan brindándonos una diferenciación entre las imágenes para las cosas (*res*) y otras para las palabras (*verba*). Entre los dos tipos, puesto su carácter de síntesis, es mucho más fácil utilizar y recordar las imágenes para las

¹⁷ Quintiliano XI, 2.

¹⁸ Por ejemplo, afirma que para no equivocarse con los lugares sería mejor caracterizar uno de cada cinco con un símbolo supletorio; para no despistarse, los lugares no tienen que ser parecidos entre sí ni tienen que ser oscuros, mientras que necesitaría ser de tamaño mediano; cfr. Yates, 2010:9.

cosas. En este caso las *res* se entienden como temas, asuntos, conceptos, es decir, un complejo conjunto que gracias a la imagen correspondiente se resume y se puede recordar de forma más rápida. Al contrario, cada una de las imágenes para palabras se asocia a solamente una de las palabras que componen un discurso. La memoria que usa la primera variedad de imágenes se define como *memoria rerum*, mientras la segunda es la *memoria verborum*. Claro está, la *memoria verborum* es mucho más complicada porque necesita de muchas más imágenes para recordar una completa alocución.

Sin embargo, en el corpus teórico creado en el *Ad Herennium* encuentra cabida un pasaje muy importante y que será lo que más nos importan para relacionar el arte de la memoria clásico a su desarrollo en época renacentista y a la emblemática. Se trata del pasaje en el cual se explican las razones detrás de la elección de las imágenes mnemónicas para que puedan grabarse fácilmente en la memoria y prontamente ser despertadas, ocasionando el aflorar del concepto o de la palabra asociada. En el largo pasaje a que me refiero se puede leer que:

“Cuando en el día a día vemos cosas miserables, usuales, banales, comúnmente no conseguimos recordarlas porque la mente no recibe ningún estímulo nuevo o insólito. Pero si vemos o escuchamos algo excepcionalmente bajo, vergonzoso, inusual, grande, increíble o ridículo, estamos acostumbrados recordarlo por mucho tiempo. [...] las cosas habituales se escurren de la memoria de forma muy fácil, mientras que las estimulantes y nuevas se fijan por mucho más tiempo en la mente. Una aurora, el recorrido del sol, una puesta no sorprenden a nadie porque ocurren cada día. Pero los eclipses de sol son fuentes de maravilla porque ocurren raras veces [...] Tenemos, entonces, que fijar imágenes de una calidad tan grande que adhieran por más tiempo posible a la memoria. Y lo haremos fijando semejanzas lo más posible extraordinarias; si miramos fijamente pocas imágenes o imágenes vagas pero eficaces; si a esas otorgamos una belleza excepcional o una peculiar fealdad; si adornamos algunas de esas por ejemplo con coronas o capas de purpúreas para hacer más patente la semejanza, o si las deturpamos de alguna manera, por ejemplo introduciendo una imagen manchada de sangre o de barro o ensuciada con tinte rojo, así que su aspecto resulte más impresionante; o atribuyendo algo ridículo a las imágenes”.¹⁹

¹⁹ *Ad Herennium* III, 35-37. Aquí el pasaje completo: *Docet igitur nos ipsa natura, quid oporteat fieri. Nam si quas res in vita videmus parvas, usitatas, cotidianas, meminisse non solemus propterea quod nulla nova*

En el pasaje latín estas imágenes se denominan *agentes imagines*, o *imagines agentes*. Es decir, imágenes percusivas, impactantes (positiva o negativamente), poco habituales en nuestras vidas y en nuestro día a día y que puedan ser fácilmente grabadas en la mente y, más aún, que se puedan traer a la memoria en cuanto lo necesitemos para recordar todo lo que a esas asociamos, tanto conceptos como palabras. Se trata entonces de imágenes que gracias a su capacidad de sorprender irrumpen en la normal percepción y desordenan el sentido común. Con esta sorpresa suspenden de repente el tiempo corriente y liberan la mente de los normales vínculos espacio-temporales. Gracias a ese asombro el intelecto va a encontrarse en un estado de improvisa receptividad que permite una más profunda grabación de la imagen en el recuerdo.²⁰ El mismo autor del *Ad Herennium* nos proporciona algunos ejemplos tanto para la *memoria rerum* como para la *memoria verborum*. Hace eso para esclarecer las ideas de los lectores, aunque siempre se subraya la importancia del estudio y del trabajo para luego recordar lo que se necesita.²¹ Todo

nec admirabili re commovetur animus: at si quid videmus aut audimus egregie turpe aut honestum, inusitatum, magnum, incredibile, ridiculum, id diu meminisse consuevimus. Itaque quas res ante ora videmus aut audimus, obliviscimur plerumque; quae acciderunt in pueritia, meminimus optima saepe; nec hoc alia de causa potest accidere, nisi quod usitatae res facile e memoria elabuntur, insignes et novae diutius manent in animo. Solis exortus, cursus, occasus nemo admiratur, propterea quia cottidie fiunt; at eclipsis solis mirantur, quia raro accidunt, et solis eclipsis magis mirantur quam lunae, propterea quod haec crebriores sunt. Docet ergo se natura vulgari et usitata res non exsuscitari, novitate et insigni quodam negotio commoveri. Imitetur ars igitur naturam et, quod ea desiderat, id inveniatur, quod ostendit, sequatur. Nihil est enim, quod aut natura extremum invenerit aut doctrina primum; sed rerum principia ab ingenio profecta sunt, exitus disciplina comparatur. Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit, quod in memoria diutissime potest haerere. Id accidet, si quam maxime notatas similitudines constituemus; si non multas nec vagas, sed aliquid agentes imagines ponemus; si egregiam pulcritudinem aut unicam tupiditatem eis adtribuemus; si aliquas exornabimus, ut si coronis aut veste 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 veras facile meminimus, easdem ficatas et diligenter notatas meminisse non difficile est. Sed illud facere oportebit, ut identidem primos quosque locos imaginum renovandarum causa celeriter animo pervagemus.

²⁰ Cfr. Gabriele, 2006:9. Nos ayudan también las palabras de Cicerón, *De or.* II, 358: *imaginibus autem agentibus, acribus, insignitis, quae occurrere celeriterque percutere animum possint* [imágenes que sean eficaces, definidas, peculiares y que tengan la capacidad de presentarse al alma y de impresionarla rápidamente].

²¹ Remito solamente al ejemplo de *memoria rerum*, que aquí más interesa. Siendo un letrado, se levantan acusaciones a nuestro cliente, reo de haber envenenado a la víctima para hacerse con su herencia. Además, hay muchos testigos sobre el caso. Pues, para defender a nuestro cliente necesitamos recordar la situación, y lo haremos utilizando una única imagen capaz de resumir todos los elementos del caso, de manera de no olvidarnos nada. Por eso podemos crear la imagen de un hombre tumbado en la cama, con los rasgos reales si los conocemos bien, pero siempre que sea reconocible para que aflore entre nuestros recuerdos. Cerca de la cama posicionamos el inculpadado que sujeta con la derecha mano una taza, mientras que con la izquierda mantiene una tablilla y en el anular de la mano izquierda lleva los testículos de un carnero. *Hoc modo et testium et hereditas et veneno necati memoriam habere poterimus*, es decir, de esa forma podemos recordar los testigos, la herencia y el hombre envenenado, sin olvidar ningún elemento para defender nuestro cliente.

este aparato teórico, que a lo largo del tratado viene mucho más ampliado, fue retomado por Cicerón en su *De oratore* y, durante los siglos, fueron numerosos los oradores, predicadores o retóricos que hicieron referencia a esta técnica o que ostentaron sus actitudes mnemónicas. Es el caso de Agustín, quien refiere el caso de Simplicio, un amigo capaz de repetir todo Virgilio en sentido contrario, desde el final hasta el comienzo.²² Si es verdad que la “Retórica a Herenio” fue el tratado más seguido entre Edad Media y Moderna, también la *Institutio oratoria* de Quintiliano tuvo mucha importancia y, sobre todo, brinda una forma de arte de la memoria que, pese a solaparse en muchos aspectos al tratado recién mencionado y aunque haga muchas referencias a las palabras de Cicerón, otorga un aspecto más maduro a esta ciencia. No menciona las *imagines agentes*, pero, hablando del uso de la técnica que se compone de lugares e imágenes, explica que estas últimas no son reales, sino ficticias y pueden compararse a verdaderos caracteres por medio de los cuales anotar lo que hay que enviar a la memoria. Para explicarlo vuelve a referir el parangón ciceroniano de los *loci* como tablillas enceradas “en las cuales se puede muy fácilmente borrar lo que se escribe” y las imágenes como letras del alfabeto que pueden redefinirse cada vez que exista algo nuevo que recordar.²³ Además, el retórico latino en lugar de las *imagines agentes* afirma que “aun aquellos que son flacos de memoria se acuerdan con sólo apuntarles una palabra”, o en otro lugar dice que la memoria ha de ser excitada “para que por muchas que sean las cosas de que es preciso acordarse vayan encadenándose de una en una, á fin de que los que juntan las que se siguen con las primeras no se equivoquen con solo el trabajo de aprenderlas”.²⁴ Ese hablar de excitación de la memoria es exactamente el objetivo de las *imagines agentes*, que quieren exaltar la *memoratio* para activarla y hacer que recuerde por medio de aquellos elementos que han provocado la misma excitación.²⁵ Pues, Quintiliano seguramente conoce la necesidad de utilizar imágenes impactantes, extrañas e inusuales, aunque muchas veces a lo largo de su apartado sobre la memoria afirma que ese método no es el

Claramente la taza alude al envenenamiento, la tablilla se refiere al testamento y, por extensión a la herencia, mientras que los testículos del carnero, por medio de la semejanza lexical, remiten a los testigos. Una imagen compleja que resume todos los elementos y que se puede traer fácilmente a la memoria; *Ad Herennium* III, 33. Para los dos ejemplos supletorios sobre la *memoria verborum* que encuentran cabida en el texto, cfr. Yates, 2010:12-16.

²² *Ibid.*:16-17.

²³ Quintiliano, 1916:241; cfr. Cicerón, *De orat.*, II, 354.

²⁴ Quintiliano, 1916:240-241.

²⁵ En Cicerón, en lugar de excitar, se lee de palabras que puedan herir: *binis aut ternis ferire verbis*; Cicerón, *De or.*, LXVII, 226.

más apto para la memoria: “la más principal regla que hay para aprender de memoria, sepa que ésta es el ejercicio y el trabajo”.²⁶

Todo lo dicho representa los componentes principales del arte de la memoria y estos preceptos, que proceden directamente de la Antigüedad Clásica, se mantuvieron prácticamente intactos a lo largo de la Edad Media, como puede leerse en el *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capella. Aquí se exponen las siete artes liberales según el esquema procedente de la Edad Clásica y hablando sobre las cinco partes de la retórica el autor trata de la cuarta: la memoria. Aquí nos brinda una rápida descripción de esa facultad y repite rápidamente todas las características que ya hemos visto, a partir de la diferencia entre memoria natural y artificial, de la necesidad del duro y largo ejercicio, de la figura de Simónides y de la distribución de imágenes entre una serie de lugares, diferenciando también entre *memoria rerum* y *memoria verborum*.²⁷ Es una descripción muy resumida y que no puede instruir sobre el uso del arte, pero sí tiene un carácter enciclopédico del cual podemos percatarnos de la procedencia clásica de sus noticias sobre el tema. Más en general, como afirma Frances A. Yates, parece que en la Edad Media la única fuente sobre el tema fue el *Ad Herennium*, aunque es cierto que los otros dos textos no eran desconocidos, todo lo contrario.²⁸ Claro está, autores medievales como Alberto Magno (*De memoria et reminiscencia*) o Tomás de Aquino (*De memoria et reminiscencia commentarium* e *In Aristotelis libros de sensu et sensato*) siguen de forma más directa la especulación sobre la memoria efectuada por Agustín en sus *Confesiones*, introduciendo de esa forma la memoria en la tradición cultural cristiana de la Edad Media.²⁹ Por eso tratan de la memoria como facultad del alma o bajo la virtud de la prudencia, algo que veremos tener reflejos también en los repertorios emblemáticos renacentistas.³⁰ Más en general, transformaron los preceptos clásicos interpretándolos en

²⁶ Quintiliano, 1916:246.

²⁷ Entre las muchas características descritas por la literatura del mundo clásico, aquí sólo no se nombra a las *imagines agentes*.

²⁸ Cfr. Yates, 2010:52.

²⁹ Sobre Agustín y la memoria v. Merino Jerez, 2000.

³⁰ La fuente directa para la directa relación entre la virtud cardinal de la prudencia y la memoria es Cicerón, *De inv.* II, 160. El orador romano informa que las partes de la prudencia son la memoria, la inteligencia y la providencia; la memoria es la facultad de la mente de recordar lo que ha ocurrido en pasado, la inteligencia comprueba lo que es en el presente y la providencia es la facultad de vislumbrar algo que está por ocurrir antes de que ocurra [Prudentia est rerum bonarum et malarum neutrarumque scientia. Partes eius: memoria, intelligentia, providentia. Memoria est, per quam animus repetit illa, quae fuerunt; intellegentia, per quam ea perspicit, quae sunt; providentia, per quam futurum aliquid videtur ante quam factum est].

sentido devocional, otorgándoles una finalidad religiosa y ética.³¹ Exactamente acorde a la didáctica cristiana de época medieval, las *imagines agentes* podían usarse para exponer y fijar en la memoria los preceptos religiosos. Por eso la palabra bíblica, aquella de las predicaciones, las exegesis, podían usar imágenes memorables para que la gente pudiera recordar (y ser amonestada) los comportamientos más adecuados que mantener según la didáctica y la doctrina cristiana y escolástica. Se utilizaron, pues, símbolos corpóreos, impactantes, es decir *imagines agentes* que hoy día podemos considerar como una verdadera *biblia pauperum* que, como se verá más adelante, generaron figuraciones artísticas más allá de aquellas en el interior de los tratados y de los libros que trataban exclusivamente de arte de la memoria.

Acercándonos más al periodo del que tratamos, hay que decir que entre los siglos XV y XVI los tratados sobre el tema de la memoria proliferaron y la mayoría de ellos se basó en el *Ad Herennium*, como es el caso del primer tratado mnemónico impreso, el *Oratoriae artis epitome* de Jacopo Publicio (Venecia, 1482). En cuanto al *Institutio oratoria* de Quintiliano, el texto completo se redescubrió en 1416 por Poggio Bracciolini para luego ser publicado en Roma en 1470. Entre los libros que más éxito conocieron entre los dos siglos hay el *Phoenix sive artificiosa memoria* de Pietro Tomai, conocido como Pedro de Rávena, publicado por primera vez en Venecia en 1491. Se trata de un tratado bastante breve si lo comparamos con su fama puesto que se compone de 12 conclusiones sobre el arte de la memoria a lo largo de 22 páginas que atestiguan su conocimiento tanto de Cicerón como, sobre todo, de Quintiliano.

La tradición de *ars memoriae* quizá más importante y prolífica entra en el cauce de la actividad de la orden dominica. En ese sentido el texto que obtuvo más éxito puede ser considerado el *Congestiorum artificiosae memoriae* de Johannes Romberch (1520). En ese tratado se recoge material teórico sobre el arte de la memoria desde las tres fuentes clásicas, a las cuales se añade el nombre de Francesco Petrarca. El humanista y poeta italiano fue uno de los impulsores más relevantes del humanismo y para el tema que tratamos, puede situarse en posición intermedia entre la tradición medieval y la renacentista/humanística sobre la mnemotecnia gracias a su *Rerum memorandarum libri* (1343-1345). Se trata de libro que se funda casi en su totalidad sobre el *De oratore* de

³¹ González García, 2015:412.

Cicerón, recuperando el tópico de la prudencia como virtud relacionada con la memoria. Algo que ya hemos visto con Alberto Magno y Tomás de Aquino.

La obra de Romberch es interesante en cuanto intentemos verla bajo una perspectiva emblemática, o sería mejor decir jeroglífica relacionada a los alfabetos visuales. Estos alfabetos prevén una asociación entre su sucesión de letras y las imágenes. Se trata de algo bastante común en los tratados mnemónicos y existen diferentes clases de estos alfabetos, como por ejemplo los grafemas representados por imágenes de objetos que por su forma recuerdan la forma de las mismas letras, o conjuntos en que las letras se asocian a animales cuyo nombre empieza exactamente con la letra que simboliza (Fig. 4.1).³²

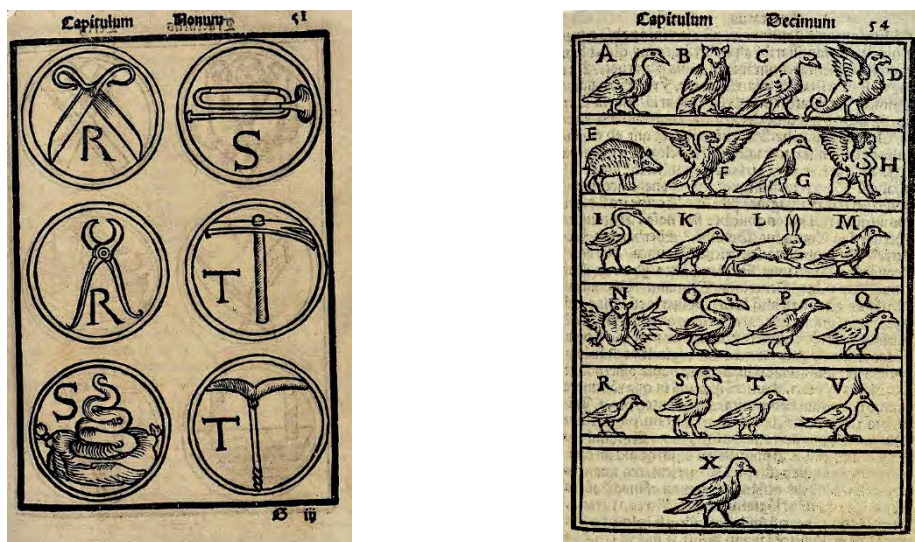


Fig. 4.1

Alfabetos mnemónicos, en Johannes Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae*, Venecia, Sessa, 1533, ff. 51r; 54r.

Aquí cabe poner de relieve algunas coincidencias que nos dictan una relación entre el arte de la memoria y el redescubrimiento de la ciencia jeroglífica. Francesco Colonna, el autor de la *Hypnerotomachia Poliphili*, como hemos visto muy probablemente pertenecía a la orden dominica, pasando muchos años en el convento veneciano de san Juan y san Pablo. Toda su obra puede haber tenido una génesis dictada por las reglas del arte de la memoria clásica dado que se trata de una innumerable sucesión de locuaces descripciones de lugares e imágenes memorables, como se verá de forma más detenida *infra*. Sin embargo, las mismas invenciones jeroglíficas que se despliegan a lo largo del tratado sugieren una

³² Sobre estos ejemplos y otros, véase YATES (2010), pp. 109-110.

función mnemónica muy parecida a los dichos alfabetos visuales. De hecho, la peculiaridad del idioma visual creado por Colonna reside en la asociación entre un vocablo de la sintaxis latina y un símbolo de nueva concepción que alude al significado de la misma palabra, utilizando un mecanismo que imprime cada carácter simbólico y su significado en la mente de los lectores. Claramente estos símbolos ayudan al lector a recordar las diferentes frases que componen, socorriendo la memoria natural con artificios de índole jeroglífico, es decir, perfectas *imagines agentes* capaces de coadyuvar la activación de la memoria artificial.

Volviendo a la tradición del arte de la memoria a caballo de los siglos XV y XVI hay que decir que la labor filológica y hermenéutica de los humanistas sacó a la luz la falsa autoría ciceroniana dell' *Ad Herennium*. No obstante, la gran mayoría de los autores mnemónicos renacentistas no prestó atención a estos estudios, puesto que comúnmente el autor del tratado de la Edad Clásica permaneció reconociéndose en Cicerón, sin manifestar el error histórico.³³

4.3 EL DESARROLLO NEOPLATÓNICO DEL ARTE DE LA MEMORIA Y LAS CONFLUENCIAS CON LA EMBLEMÁTICA

Las fuentes sobre las cuales se funda el arte de la memoria como se ha visto se remontan a la Antigüedad clásica y responden a la autoría de Cicerón, de Quintiliano y del anónimo escritor del manual dedicado a Herenio. Este último fue el tratado más seguido a lo largo de la Edad Media, pero no cabe duda de que el arte de la memoria, gracias a teóricos y tratados más extensos capaces de crear nuevos sistemas mnemónicos, se quedó en el cauce obtenido del estudio teórico de las mencionadas tres fuentes antiguas que constituían, sobre todo, un recordatorio para los rétores. La Edad Media moldea estas normas especialmente sobre objetivos religiosos y para que se pudieran recordar palabras sagradas y de predicación. De todas formas, a pesar del auge ininterrumpido de las tres fuentes clásicas, el arte de la memoria encontró un cambio importante con el humanismo más maduro de la primera parte del siglo XVI.

³³ Cfr. Yates, 2010:117.

El hombre que, para citar las palabras de Nauer, puede considerarse “el más admirado entre lo humanistas y los reformistas de su época” y “el humanista europeo más influyente de su generación”³⁴ responde al nombre de Erasmo de Róterdam. Uno de los autores de referencia para el holandés es Quintiliano y su *Institutio oratoria*, citado innumerables veces en los trabajos del humanista, mayormente en los que a la educación se refieren.³⁵ Según Erasmo, como se verá más adelante en el apartado sobre el blanqueamiento del etíope, la educación revestía un papel fundamental para la formación de los personajes públicos cristianos y, a su vez, dentro de la educación un rol relevante lo revestía la retórica. Entre las obras de Erasmo quizá es el *De ratione studii* el texto que más hace hincapié en los programas de estudio. De hecho, el holandés dirige el escrito al profesor Pedro Viterio y traza los rasgos principales del programa de educación más adecuado para una escuela humanística, con las lecturas más propias y con el curso de retórica que resulta esencial exactamente para los humanistas.³⁶ Los preceptos que se exponen en ese texto remiten casi completamente a la *Institutio oratoria*, pero el holandés en parte discrepa del calgurritano en tema de arte de la memoria. Ya se ha visto que Quintiliano trata extensamente de las normas mnemónicas, aunque entre él y Cicerón había una clara diferencia puesto que este último practicaba en primera persona las técnicas para fomentar la memoria artificial dada su indudable efectividad. Quintiliano, al contrario, confiaba más en la memoria natural, aunque no faltaba describir las técnicas para mejorarla. Sin embargo, aconseja que para aprender de memoria la vía más adecuada es el “ejercicio y trabajo”.³⁷ Erasmo parece sobreponerse perfectamente a ese pensamiento y a esa práctica con su *De ratione studii*, donde afirma que “aunque yo no niegue que se pueda ayudar la memoria con lugares e imágenes, también la memoria preferible [la natural] se basa en tres cosas sobradamente importantes: estudio, orden y esmero”.³⁸ Claro está, entre el holandés y el calgurritano hay dos diferencias muy claras. La primera se refiere al esfuerzo que Erasmo pide a los alumnos, o sea que estudien para llegar a ser óptimos cristianos, mientras el autor latino requería el trabajo mnemónico para hacerse oradores perfectos. Objetivos didácticos y educativos entonces, pero en sentido cristiano para Erasmo y laico para Quintiliano. La segunda diferencia reside en que el calgurritano hizo

³⁴ Cfr. Nauer, 2006:154.

³⁵ Soriano Sancha, (2015).

³⁶ Woodward, 1906:121; cfr. Soriano Sancha, 2015:135.

³⁷ Véase más arriba en este mismo capítulo.

³⁸ Yates, 2010:119, n. 57.

una extensa exposición del arte de la memoria, sus peculiaridades, sus reglas y sus principios, pese a no estar totalmente de acuerdo con sus métodos, mientras que según las palabras de Erasmo no se necesitaba de ese tipo de arte tan agotador para mejorar la memoria. Más en detalle, Erasmo estaba en contra de la mnemotecnia debido a su aspecto medieval, algo que en su modo de entender la historia y la cultura significaba un aspecto bárbaro, decadente y firmemente atado a la oscura y cerrada concepción y prácticas de los *scriptoria* conventuales. Pues, el arte de la memoria representaba para la mente humanística de Erasmo algo relacionado a la escolástica medieval, algo pasado de moda y adelantado por los desarrollos humanísticos y renacentistas.

El holandés era entonces contrario al arte de la memoria de procedencia medieval, pero se puede afirmar con certidumbre que estaba al tanto sobre las nuevas fronteras de estudio de su tiempo. Entre estas había un arte de la memoria diferente, que se empujaba más allá del mero entrenamiento de la memoria natural. Se trata de la mnemotecnia que sigue las huellas de los estudios neoplatónicos. Hay muchos factores que sugieren el conocimiento por parte de Erasmo de ese nuevo matiz del arte de ascendencia clásica y medieval. Primero de estos es el conocimiento, por no decir incluso la amistad entre el holandés y Giulio Camillo Delminio (1480-1544). Los dos coincidieron en Venecia en la primera década del siglo XVI, más precisamente entre 1507 y 1508, cuando el humanista del norte de Europa estaba trabajando a sus *Adagia* en el taller de Aldo Manuzio, mientras Camillo frecuentaba el círculo docto de los Asolani. Prestando atención a las palabras de Erasmo, durante las respectivas estancias parece que tuvieron que compartir la cama en más de una ocasión.³⁹ Pero ¿quién era Giulio Camillo Delminio?

Fue personaje tanto admirado cuanto discutido. Humanista tartamudo, de imponente corpulencia, propenso al juego de azar y renqueante en su conocimiento del latín, pero muy relevante en esta sede puesto que dedicó toda su vida al llamado “Teatro de la memoria”.⁴⁰ Se trata de obra literaria definible incluso artística y filosófica, basada en el modelo de teatro de época clásica siguiendo las descripciones de los más importantes tratados arquitectónicos. Dedicó toda la vida dedicándose a esta producción que, además, quedó sin terminar. Sin embargo, su fama se debe exactamente a esta hazaña que lo

³⁹ Según una epístola de Erasmo que escribe: *cum Iulio Camillo me nonnumquam eadem iunxit culcitra*; cfr. Stabile, 1974.

⁴⁰ Sobre la figura de Giulio Camillo Delminio véase los trabajos de: Secret, 1959); Stabile, 1974; Olivato, 1979; Bolzoni, 1984; Rossi, 2000); Yates, 2010; Camillo, 2015.

convirtió en uno de los humanistas más conocidos en los círculos doctos de la península transalpina y no sólo, puesto que su primer protector y financiador fue el rey de Francia Francisco I.⁴¹ Otro importante referente de Camillo fue Alfonso de Ávalos, gobernador español de Milán que se enamoró de su proyecto y le pagó una pensión para que le diera clases y conferencias privadas sobre el arte de la memoria. Ahora bien, el marqués del Vasto no pudo gozar mucho de la sabiduría de Camillo dado que pudo acogerlo por primera vez en Milán sólo en 1543, a falta de un año de la muerte del humanista que ocurrió a raíz de repentinos problemas respiratorios.⁴² Su obra, entonces, no vio la luz según los entendimientos primigenios del autor. Sin embargo, más que la obra en sí aquí lo que se necesita subrayar es que este humanista, además de trazar nuevas fronteras en el arte de la memoria, demuestra cuanto esta forma de arte fuese difusa y conocida en el siglo XVI. Camillo, en efecto, se dedicó solamente a este proyecto de sublimación de la mnemotecnia y su figura queda atada a esta mastodóntica hazaña sobre la que muchos humanistas de la época se pronunciaron, denunciando de ese modo el conocimiento del tema a varios niveles. Camillo estaba próximo al círculo artístico-literario de Pietro Aretino y Tiziano Vecellio, fue amigo de personajes como Sebastiano Serlio y Lorenzo Lotto y los elogios a su persona llegaron de literatos del alcance de Ludovico Ariosto y Torquato Tasso.⁴³ Su nombre circulaba también a nivel europeo, con sabios como Felipe

⁴¹ El legado cultural de Camillo se funda básicamente en dos obras, ambas enfocadas en el Teatro, una plástica y otra literaria. Por lo que se refiere al teatro en su aspecto material y de tamaño real, nunca llegó a construirse. Como se verá en el texto, existió una maqueta de madera cuyo contenido literario estaba traduciendo para luego entregarlo al rey de Francia, pero no tenemos constancia de esta obra. En cuanto a la explicación literaria del teatro, se publicó en 1550 con el título de *L'idea del Teatro*. Se trata entonces de obra póstuma y su génesis es bastante curiosa puesto que Camillo nunca quiso dejar apunte alguno sobre su aparato mental para no divulgar el proyecto. Cuando el autor tuvo que viajar desde Milán, donde prestaba servicio para Alfonso de Ávalos, a Venecia, el gobernador español de la ciudad milanese requiso algún escrito para no desperdiciar el legado ideológico del humanista que, a pesar de su consternación, aceptó. Al faltar pocos días de su salida fue Girolamo Muzio el encargado de recoger sus memorias dado que Camillo se sentía cansado para poder escribir. A lo largo de siete mañanas Muzio, bajo dictado de Camillo, extendió las memorias que constituyen el germen de *L'idea del Teatro*. Sigue el breve relato de Muzio sobre aquellas mañanas: *sedendo egli ed io ne' nostri letti raccolti nelle pellicie, egli dettando ed io scrivendo, conducemmo l'opera a fine*; cfr. Liruti, 1780:104. La obra verá luz por la imprenta florentina de Torrentino. Siempre al 1550 se remontan otras dos ediciones venecianas publicadas por Agostino Bindoni y Baldassarre Costantini; cfr. Yates, 2010:127; Camillo, 2015:129.

⁴² Liruti, 1780:99-100; Lina Bolzoni refiere que su muerte puede deberse a excentricidades sexuales; cfr. Camillo, 2015:12.

⁴³ Giulio Camillo aparece en el testamento de Sebastiano Serlio como su único heredero, mientras que Lorenzo Lotto, junto a Alessandro Citolini, aparecen como testigos; cfr. Firpo, 2010:92 ss. Ariosto, en el Orlando Furioso (XLVI, 12), elogia Camillo como:
...quel che per guidarci ai rivi ascrei/ mostra piano e piú breve alto cammino,/ Iulio Camillo.

Melanchthon y François Rabelais que criticaron el arte de la memoria por su repetitividad y pasividad. Entre estos críticos y, por ende, concededores del arte, hay Erasmo de Róterdam. Ya hemos mencionado las circunstancias del primer encuentro entre el holandés y Camillo, pero el conocimiento más profundo del trabajo del italiano ocurrió gracias al relato que le hizo Viglio van Zwichem.⁴⁴ Este, escribiéndole desde Padua, cuenta que el italiano construyó un anfiteatro para que cualquier espectador admitido en su interior pudiera ser “capaz de conversar sobre cada tema con habla no menos fluida que la de Cicerón”.⁴⁵ Viglio sigue su carta refiriendo que habló sobre el tema también con otro humanista, Battista Egnazio, y que Camillo recolectó en algunos *loci* todo lo que sobre cada asunto se encuentra en Cicerón.⁴⁶ Después de ese primer acercamiento, Erasmo supo más sobre el proyecto cuando Viglio volvió a escribirle sobre el tema coincidiendo con el periodo en que, después de irse a Venecia, pudo encontrar Camillo y entrar con él en la maqueta del teatro. Erasmo entonces resulta estar al tanto de las últimas novedades del arte de la memoria. En la carta se lee que esta copia del teatro es un modelo de madera y podemos imaginar sus generosas dimensiones puesto que incluso dos personas pudieron entrar, una de las cuales muy corpulenta. La arquitectura se componía de muchas imágenes y cajones organizados en diferentes gradas. Más en detalle, siguiendo la definición que el propio Camillo dio a Viglio, con esta obra el autor quiere que “todas las cosas que la mente humana pueda concebir y que no se pueden ver con el ojo corpóreo, previa cuidadosa meditación para recolectarlas, se puedan luego expresar a

En la obra de estilo dialógico de Torquato Tasso, *La cavaletta, ovvero de la poesia toscana*, leemos que además de la poesía, enseñada públicamente por Dante, hay otras artes conocidas por muchos literatos que las dejaron secretas. Estas artes son la retórica y la dialéctica “*e 'l primo ch'ardisse di manifestarle, dopo Dante, il qual pose la retorica per genere de la poesia, o per differenza ne la definizione, fu Giulio Camillo: laonde così potea lamentarsi di lui il re Francesco, come fece Alessandro d'Aristotele, ch'avesse divulgati i libri de la metafisica. Tuttavolta egli picciola parte di questo artificio dimostrò ne' poeti, ed in quella seguì anzi Marco Tullio che Aristotele [...] Dico che l'uno, cioè Aristotele, vuole ch'i luoghi de gli argoementi fossero le massime proposizioni, le quali sono in guisa credute per se stesse, che non hanno bisogno di prova, e l'altro raccolse la moltitudine loro, ch'è grandissima, in poche differenze, le quali sono quasi luoghi de' luoghi, facendo l'arte quanto più facile, tanto men copiosa, e Giulio Camillo da poi mostrò, essere usata da' poeti, e particolarmente dal Petrarca nel formar l'elocuzione topica, che fu cavata da quelli istessi luoghi, da' quali si traggono gli argoementi*”. El pasaje es más largo y añade que Camillo no siguió la doctrina de Aristóteles sobre el tema; Tasso, 1859:107 ss.; cfr. Yates, 2010:156.

⁴⁴ Político y jurista nominado por Carlos V miembro del Consejo Secreto en Bruselas para luego seguir al servicio de la casa real también bajo Felipe II. Fue alumno de Andrea Alciato y se puede considerar el fundador de la escuela jurídica holandesa.

⁴⁵ Cfr. Yates (2010), p. 122.

⁴⁶ En la epístola también se refiere que el rey Francisco I ofreció al italiano 500 ducados para que completara la copia de su anfiteatro. A causa de ese pago, considerado insuficiente por Camillo, y debido a la prolijidad de la traducción al francés de todo el material que había en el Teatro, la obra nunca llegó a ser entregada.

través de símbolos corpóreos de manera que el observador pueda, al instante, captar con el ojo todo lo que, al contrario, estaría ocultado en las profundidades de la mente humana. Precisamente a causa de esa percepción corporal lo llama teatro” (Fig. 4.2).⁴⁷

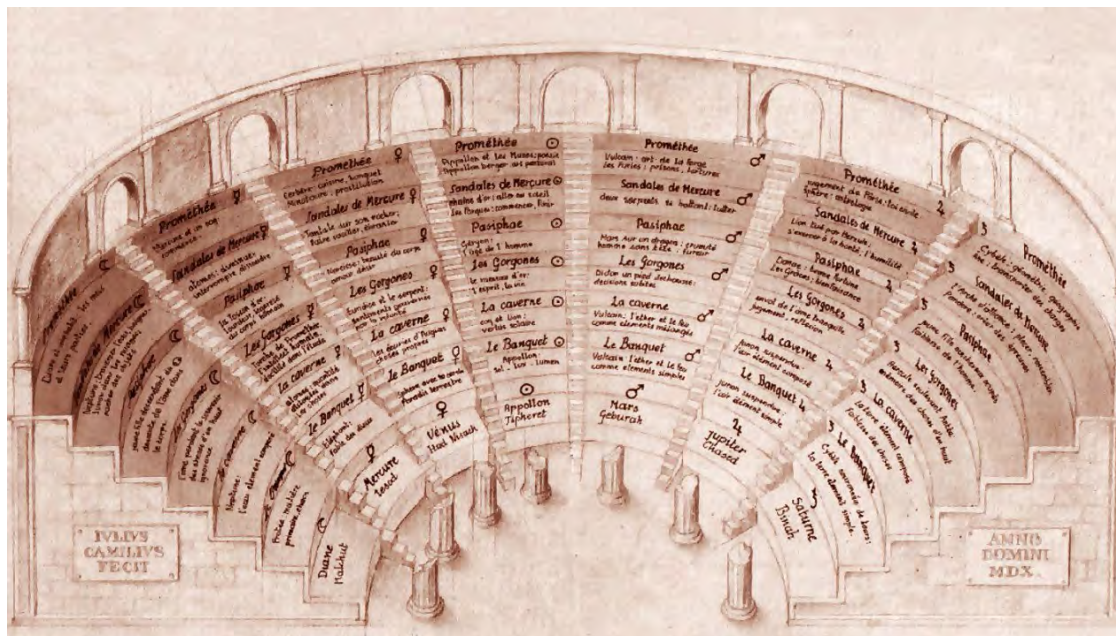


Fig. 4.2

Teatro de la memoria de Giulio Camillo.

La ascendencia neoplatónica de esas ideas me parece totalmente manifiesta. Camillo concibe su teatro sobre su propia experiencia filosófica que lo llevó a la contemplación

⁴⁷ Yates, 2010:123. La construcción del Teatro y su contenido es tema muy complicado a explicar en pocas líneas, pero, a pesar de ser aquí asunto primario el amplio conocimiento a nivel europeo de Camillo y de su obra, hace falta brindar algunos rasgos sobre la construcción. Por lo pronto cabe decir que pese al título “Teatro”, el espectador no se pone en las gradas para mirar el espectáculo en el palco, sino todo lo contrario: hay que ponerse en el palco para mirar el conjunto de lugares e imágenes que se forma entre las gradas. Gracias a las palabras de Camillo sabemos que el teatro se erige sobre las 7 columnas de la casa de la sabiduría salomónica y por cada una de las columnas se levantan las gradas que, a sus veces, se componen de siete niveles. Según Vitrubio los personajes más importantes del público sentaban en las gradas puestas más abajo del teatro y siguiendo estas noticias Camillo puso las gradas en orden jerárquico desde abajo – la más importante – hacia la última arriba – la menos importante. Sigue la sucesión de las gradas que se levantan sobre las columnas de la casa de la sabiduría: planetas y *Sephirot*; *il convivio*; *l’antro*; *le Gorgoni*; *Pasifae e il toro*; *talari di Mercurio*; *Prometeo*. En la primera grada puesta abajo, la más importante, encuentran cabida los contenidos más cercanos a las primigenias palabras divina, las ideas supracelestes. El último escalón está marcado por *Prometeo*: respetando la identidad del Titán como quien devolvió a los hombres las artes y la técnica, la grada correspondiente contiene las artes y la literatura de nuestro mundo, es decir, los reflejos, o para decirlo según las palabras de Giordano Bruno, las sombras más lejanas de las ideas divinas. Así desde abajo hacia arriba, pasando por los siete escalones, o gradas, se pondrán las mismas ideas desde las más puras y cercanas a Dios hasta las más lejanas, y por eso más comprensibles en nuestro mundo corporal, de la divinidad. Para mejor visualizar el plano de la obra remito a la reconstrucción del Teatro hecho por Frances A. Yates en su libro (Fig. 4.2).

de las realidades divinas. Estas pueden ser desentrañadas solamente por la mente humana (única que tiene esta facultad en todo el creado) en cuanto microcosmo del orden divino de las cosas. Camillo alcanzaría esta contemplación para luego fijar sus resultados en la memoria (de modo que una vez terminada no se olviden y no se pierdan la contemplación y el ímpetu de amor hacia la divinidad) e incluso divulgarlos gracias a ese teatro de símbolos, es decir, la manera que más se acercaba a aquella en que se creía que Dios pensara, amara y creara: por imágenes.⁴⁸ Por eso, como ya se ha visto precedentemente, los jeroglíficos se creían signos de escritura que, dada su exterioridad visual, no significaban una mera palabra, sino conceptos – ideas - más complejos: se trataba de la forma más próxima al lenguaje divino y sólo por medio de este idioma se podía conseguir y comprender la más alta sabiduría. Bajo esa forma Dios Padre ofreció su sabiduría a los antiguos sabios egipcios otorgándoles el idioma que sirvió a esculpir, por ejemplo, los obeliscos con sus mensajes que se creían empapados de sagrada sapiencia. El Teatro de Camillo marcó un cambio de calidad respecto a la tradición del arte de la memoria. Si antes esta se relacionaba con la poética y la retórica, con preponderancia de la *memoria verborum* cuyas imágenes se disponían en arquitectura bien conocidas como casas o iglesias, ahora Camillo transforma la misma naturaleza del contendor, o sea el sistema de *loci*. Estos irán a organizarse en un ambiente humanístico como el teatro que, ya lo mencionamos, retoma de las formas expuestas en la antigüedad por Vitrubio y en el siglo XVI por Sebastiano Serlio. En el sistema del italiano se pierden por completo las huellas de la mencionada *memoria verborum*, mientras que es la *memoria rerum* aquella que encuentra cabida entre sus gradas arquitectónicas. Sin embargo, se trata de algo más avanzado y complejo, que con su contenido prevea un ascenso a las raíces metafísicas de las cosas que en el mundo terrenal acaban por coincidir con nuestras palabras.⁴⁹

⁴⁸ Las imágenes terrenales que podemos ver en cuanto seres humanos son la forma más cercana a las ideas divinas. Las ideas por medio de las cuales Dios creaba y comunicaba. Según las palabras de Camillo: *sono adunque le idee forme et esemplari delle cose essenziali nell'eterna mente, in quella esistenti anchor prima che le cose fatte fossero, onde tutte le cose create tirano l'essere e portano, come da sigilli, particolare impressione. Et così sempre nel loro essere con Dio preseverano. Et la loro eternità fa che tutte le specie rimangano eterne, anchor ch gli individui siano caduchi et mortali. Adunque quantunque gl'individui si trasmutino et corrompano, overo si nascondano, nondimeno le specie et le eterne idee in Dio vivo sempre vivono*; en el grado del convivio en L'idea del Teatro; cfr. CAMILLO (2015), p. 169.

⁴⁹ En esta sede me focalizo sobre el campo común entre jeroglíficos y las *imagines agentes* utilizadas por el arte de la memoria y más especialmente por Camillo, pero cabe decir que la mística es otra parte fundamental a raíz de la creación del Teatro de Camillo; cfr. Yates, 2010:140 ss.

Siguiendo las palabras de Camillo referidas en la Idea del Teatro sabemos que este edificio, que debería contener todo el conocimiento, se moldea sobre el propio Dios y añade que:

*Se gli antichi oratori, volendo collocar di giorno in giorno le parti delle orationi che havevano a recitare, le affidavano a' luoghi caduchi, come cose caduche, ragione è che, volendo noi raccomandare eternalmente gli eterni di tutte le cose che possono essere vestiti di oratione con gli eterni di essa oratione, troviamo a loro luoghi eterni. L'alta adunque fatica nostra è stata di trovare ordine in queste sette misure, capace, bastante, distinto, et che tenga sempre il senso svegliato et la memoria percossa.*⁵⁰

El orden (*ordine*) referido por Camillo es la disposición de las imágenes en los lugares de su arquitectura, y en ese caso tiene que reproducir el orden divino utilizando *imagines agentes* que siempre mantengan los sentidos despiertos y la memoria sacudida (*il senso svegliato et la memoria percossa*). Pero el uso que hace Camillo de esas imágenes es en parte diferente respecto al *ars memoriae* del pasado, porque quiere dirigirse tanto a los más sabios como a las personas comunes, de manera que puedan activar conexiones a diferentes niveles. Por eso decide utilizar la imagen de los siete planetas, cuya naturaleza “anchor da' volgari sono assai ben conosciute”, pero que “alle menti de' savi sempre rappresentino le sette sopracelesti misure”.⁵¹ Se trataría entonces de imágenes que logren activar la memoria tanto de los más incultos, gracias al alcance del conocimiento que se tenía de los planetas, como de los más sabios, que podían empujarse mucho más allá de las imágenes en sí al comprender la apertura de vías hacia las más altas verdades por medio de los planetas y de todas sus características y relaciones. Pues, es para despertar la mente de todos que decide relacionar las imágenes de los planetas con las siete columnas de la salomónica casa de la sabiduría que, a su vez, corresponderían a las siete *Sephirot* del mundo supraceleste. De esa forma quiso convertir, por su trámite, toda esa sabiduría accesible a todo el mundo, aunque en varios niveles de conocimiento. En hacer eso se empujó mucho más allá de cuanto hicieron Aristóteles y Cicerón. Según las

⁵⁰ “Si los antiguos oradores, queriendo colocar día tras día las partes de las oraciones que tenían que enunciar, las encomendaban a lugares caducos porque, al querer recomendar por la eternidad los eternos de todas las cosas que puedan vestirse de oración con los eternos de esa misma oración, encontramos para ellos lugares eternos. Nuestra gran fatiga ha sido encontrar el orden en estas siete medidas, capaz, suficiente, distinto, y que tenga siempre el sentido despertado y la memoria percutida”; Cfr. *Il primo grado del Teatro* en: Camillo, 2015:150.

⁵¹ *Ibid.*:151.

palabras del autor, los dos se detuvieron en el reino de los cielos, mientras él, recibiendo la gracia directamente de Dios, no pudo conformarse con la sola sabiduría de los cielos, sino tuvo que ascender al mismo nivel del cual nuestras almas descendieron y adonde tendrán que volver.⁵² Como decía antes, Camillo se superpone perfectamente a la filosofía neoplatónica que considera nuestros idiomas, nuestras palabras, imperfectas e incapaces de expresar las materias divinas que residen en el mundo supraceleste, y por eso otorga la máxima importancia al poder evocador de las imágenes:

*Poi appartenendo le cose divine al sopraceleste mondo, et essendo quello separato da noi dalla massa di tutti i cieli, et non potendo la lingua nostra giunger alla espressione di quello se non (dirò così) per cenni et per similitudini, a fine che per lo mezo delle cose visibili sagliamo alle invisibili, non ne è lecito, anchor che Dio ci desse qualche gratia di ascendere al terzo cielo, et di vedere i suoi secreti, quelli (dico) non ci è lecito di rivelare, perciochè quelli rivelando, doppio error si viene a commettere, et cioè di scopriegli a persone non degne, et di trattargli con questa nostra bassa lingua, essendo quello il soggetto delle lingue degli angeli. [...] Et noi nelle cose nostre ci serviamo delle imagini, como di significatrici di quelle cose che non si debbon profanare.*⁵³

El sentido en que se entendían en aquel tiempo los jeroglíficos, o sea un idioma visual, que utiliza imágenes capaces de encerrar en cada símbolo-letra un concepto divino mucho más profundo, es empleado por Camillo para las *images agentes*, aptas a despertar la memoria y conducir hacia las realidades etéreas que él mismo comprendió a través de su sabia contemplación.

Erasmus conocía esta concepción de las imágenes según la interpretación neoplatónica y también estaba al tanto de los últimos descubrimientos sobre los jeroglíficos. Algo que ya vimos hablando del *Hypnerotomachia poliphili*. Sin embargo, con este testimonio

⁵² *Ma et Cicerone et Aristotele, come quelli che più oltra non intendevano, ne' cieli si fermarono. Et noi, a cui Dio ha dato il lume della gratia sua, non dobbiam star contenti di fermarci ne' cieli, anzi ol pensiero ci dobbiamo inalzare a quella altezza donde soo discese le anime nostre, et dove elle hanno di ritornare, ché questa è la vera via del conoscere et dell'intendere; cfr. Ibid.:152.*

⁵³ “Además perteneciendo las cosas divinas al mundo sobrecelestial, y siendo este separado de nosotros por la masa de todos los cielos, y sin poder nuestra lengua llegar a expresarlo si no (así digo) por asentimientos y similitudes, al final por medio de las cosas visibles conseguimos subir a las invisibles, no está permitido, incluso si Dios nos diera alguna gracia para ascender al tercer cielo y ver sus secretos, aquellos (digo) no nos está permitido revelarlos porque haciéndolo haríamos un doble error, o sea descubrirlos para las personas no dignas y de tratarlos con nuestra lengua tan baja, siendo aquello el sujeto del lenguaje de los ángeles [...] Y nosotros para nuestras cosas nos servimos de las imágenes, como significadoras de aquellas cosas que no se tienen que profanar”; en Camillo, 2015:147.

sabemos que estaba también al corriente del arte de la memoria y de su último desarrollo acorde a la moda neoplatónica. Algo que unía ciencia jeroglífica y mnemotecnia.⁵⁴

La fama de Camillo, pero sobre todo el uso del arte de la memoria como herramienta neoplatónica fue celebrada también por uno de los creadores más brillantes de emblemas del siglo XVI. Me refiero a Achille Bocchi y sus cinco libros de *Symbolicae Quaestiones* publicadas por primera vez en 1555. Una de sus creaciones emblemáticas es dedicada a IVLIO CAMILLO FOROIVLIENSI [Giulio Camillo friulano] y es interesante ver su composición.⁵⁵ Se trata del *symbolum LXXXVIII* que acompaña la imagen con el título *LVSCINIAE HAVD DEFIT CANTIO* [Al ruiseñor no le falta el canto]. La xilografía enseña un entorno silvestre con en primer término, por la izquierda, a servir de *repoussoire*, un árbol nudoso en cuya rama más baja se posa un ruiseñor que, puesta la cercanía del árbol a un pequeño espejo de agua, se asoma a la rama para reflejarse. Al otro lado de esa fuente circular de agua se presentan cinco mujeres, de las cuales las tres puestas al margen derecho de la imagen están de pie y desnudas, mientras que las dos que ocupan el centro de la composición están sentadas y con sus partes pudendas ocultas por un manto. El grupo femenino, que luego veremos representar a las Náyades, discute indicando al ruiseñor absorbido por su reflejo. Los árboles que encierran el conjunto de la imagen son coronados por un paisaje montañoso donde hace gala una ruina arquitectónica (Fig. 4.3).

⁵⁴ La asociación de Camillo y de su arte de la memoria con la tradición neoplatónica está confirmada también por varios testimonios, como por ejemplo la oración de 1588 que Girolamo Muzio, amigo y alumno de Camillo, hizo en Bolonia. Aquí alababa la filosofía de Mercurio Trismegisto, Pitágoras, Platón, Pico de la Mirandola y al final añadía el Teatro de Giulio Camillo; Liruti, 1760:69-134;126. En el anexo III se verá que también Erasmo pudo compartir algunas ideas con la ciencia del arte de la memoria y la jeroglífica.

⁵⁵ Giulio Camillo según parece nació en Zoppola o en Portogruaro. Los dos municipios en la fecha de nacimiento del humanista, 1480, pertenecían al territorio que hoy compone la región de Friul-Venecia Julia; cfr. Stabile, 1974.



Fig. 4.3

Emblema de Giulio Camillo, en Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum libri quinque*, Bologna, 1574.

La siguiente composición poética que completa el conjunto se titula *CONTENTIO LUSCINIAE OB VICTORIAM* [Lucha del riuseñor para la victoria]:

*Propter limpidum aquae caput
Illimis Zephyro dum genitabili
Arridens aperit se humus,
Dum se mollia passim viridantium
Densant germina frondium,
Florenti tenerae ramulo ad arboris,
Dulci garrula murmure
Cantabat Philomela. Interea nemus
Promptis undique voculis
Argutum resonare. Indè sua nitido
Umbra fontis in aequore
Visa, fortè timens vincier, integrat
Certatim varium, novum,
Mellitum, lepidum cantum animosior.*

Porrò suspiciosula
Paulam constitit, hinc praecipiti volans
Lapsu falsae ad imaginem
Formae undam oppetiit. Naiades interim
Risere. Illa ubi plumulas
Iam tota vuida se denique fallier
Sensit, mox vacuum secat
*Euro diffugiens ocyus aera.*⁵⁶

La oda hace referencia al mito de Procne e Filomela, pero la representación se aleja del relato mitológico alcanzando el rango de fábula interpretada por la sola Filomela que, según relata el cuento mitográfico, fue convertida en ruiseñor.⁵⁷ En un arcádico *locus amoenus*, así como descrito por la imagen y la composición poética, el ruiseñor Filomela compite consigo misma a causa de una ilusión. El pájaro se deja engañar por el eco de su cante y por su imagen reflejada en el espejo de agua. Eso le hace creer estar en el medio de una competición canora con un rival que podría ganarle. Filomela intenta cantar lo mejor posible, sobrepasando sus posibilidades, y al ver que no conseguía derrotar a su competidor decide detener su melodía y lanzarse sobre el rival para cerrarle el pico. Sin embargo, el enemigo es su mismo reflejo y arrojándose sobre esa imagen efímera acaba

⁵⁶ “Cerca de un límpido manantial/ De una corriente de agua clara, cuando, en el Céfiro fecundante/ La tierra se abre sonriendo,/ Que en todas partes alrededor de los delicados brotes/ De follaje verde se acumula/ En la rama cubierta con flores de un joven arbusto,/ En suave murmullos, la habladora/ Filomela lanzó su cante. La madera entonces/ De los virtuosos trinos, en todas partes,/ Sonaba armoniosa. Luego, después de haber visto su sombra/ En la superficie brillante/ De la fuente, quizá temiendo la derrota,/ redoblando su ardor, ella comienza/ bellamente una nueva canción, variada, suave y elegante./ Tras una ligera sospecha,/ Ella se detiene prontamente, luego, se precipitó./ Volando hacia el reflejo engañoso,/ Ella se encuentra con el agua. Las Náyades entonces/ se rieron. Cuando, el plumaje/ todo goteando, el pájaro finalmente se dio cuenta/ de su error, cortando el aire libre,/ Se aleja pronto, más rápido que el Euro”; Trad. propia.

⁵⁷ El relato mitológico narra que Procne, hija del rey de Atenas Pandión, fue la recompensa del padre al tracio Tereo, que dio su apoyo militar a Pandión. Procne dio a luz Itis, fruto de la unión con Tereo. Después de 5 años Filomela, hermana de Procne, fue a visitarla y Tereo aprovechó para violarla y luego cortarle la lengua a hilo de espada frente a las amenazas de la cuñada de referir el suceso a la hermana. Sin poder hablar, Filomela decidió tejer un vestido blanco con el relato de cuanto pasó cosido con hilo purpura para que Procne supiera la maldad del marido y por eso las dos hermanas se unieron en contra de Tereo. Decidieron mataron a Itis, cocinaron su cuerpo y lo sirvieron a la mesa de Tereo. En cuanto Tereo dijo “Traedme aquí a Itis”, Procne le constestó: “Tienes dentro lo que deseas”. Tereo persiguió las dos hermanas, pero cuando estaba a punto de cometer el dúplice homicidio los dioses transmutaron los tres en pájaros. Procne se metamorfoseó en golondrina, Tereo en abubilla y Filomela en ruiseñor; véase las diferentes versiones en: Apolodoro, III, 14, 8; Nono de Panópolis, *Dion.* IV, 320; Pausania, I, 5, 4; I, 41, 8; X, 4, 6; Higino, *Fab.* 45; Ovidio, *Met.*, VI, 426-674; cfr. Graves, 2009:148-150; Moormann; Uitterhoeve, 2004:621-622.

mojándose. Esa escena cómica provocó la risa de las Náyades que estaban mirando, algo que causó que el ruiseñor se diera cuenta del malentendido y rápidamente se escapara volando.

Según el análisis de Anne Rolet, la melodiosa Filomela, alegoría de la antigüedad de la voz del poeta, remite a la poesía. La fuente, que puede ser la Castalia o Hipocrene, es imagen de la inspiración poética. El ambiente bucólico remite al ambiente ideal en que los filósofos pueden desarrollar sus actitudes. Filomela, al querer ser la mejor poetisa no duda en competir con su rival, animándose para superarlo. Los motivos del eco y del reflejo en el agua subrayan la dimensión reflexiva del propósito, pero representan también una ilusión con consecuencias tanto positivas como negativas. Rivalizando con su contrincante, Filomela se empuja más allá de lo que creía posible y el canto que antes se describe como *dulci murmure* llega a ser un verdadero *cantum* mucho más complejo, con calidades poéticas y oratorias que sobrepasan a las meras calidades naturales. Lo negativo llega en cuanto el pájaro decide arrojararse físicamente sobre al rival, que es en realidad un reflejo. El ruiseñor, que por su naturaleza está destinado al vuelo, ahora empieza una fatal caída puesto que su meta es un elemento, el agua, que no le corresponde. La envidia y los celos le hicieron imaginar un adversario irreal que empuja su espíritu competitivo hasta el roce con la muerte. Sin embargo, la historia termina de la mejor manera, con el agua y el sentido del ridículo que juntos sirven para llegar a la templanza, con la que Filomela consigue retomar el vuelo y salvarse.⁵⁸

En mi opinión la creación de Bocchi se refiere al esmero de Camillo para la elaboración de su Teatro y, sobre todo, a su entendimiento de la práctica mnemónica relacionada con la filosofía neoplatónica. Como ya explicado, el teatro, como también todo el estudio del arte de la memoria emprendido y desarrollado por Camillo, se basa sobre las pautas brindadas por Cicerón, y el mismo Teatro de la memoria ahonda sus raíces en el corpus ciceroniano de manera que se puedan, gracias a la maquinaria mnemónica puesta en

⁵⁸ Según Anne Rolet el epigrama critica el reflejo especular socrático que genera el “conócete a ti mismo”. Mirar a sí mismos no es ni fuente de conocimiento ni de arte, sino de muerte. Además, la historia se refiere al firme ciceronianismo de Camillo que captó las críticas de Erasmo de Róterdam. La historia del ruiseñor se dirige a Camillo por dos puntos esenciales: 1) con la participación a los debates y midiéndose a los rivales es posible desarrollar calidades poético-retóricas inesperadas; 2) alejándose demasiado del purismo y yendo con violencia en contra a los adversarios para silenciarlos, se hace violencia contra sí mismo. Lina Bolzoni ofrece otra clave de lectura que hace referencia a la crítica neoplatónica de la apariencia: el pájaro descubre el ser inanimado del reflejo y vuela hacia arriba, hacia el mundo de las ideas; cfr. Rolet, 2015:470, II; Bolzoni, 1995:123-124.

marcha por Camillo puedan recordarse todas las herramientas explicadas en el *corpus* del orador romano para una perfecta retórica. Pues, las referencias a la poesía y a la creación retórica quedan patentes en las palabras del epigrama, como también las referencias a la polémica sobre el ciceronianismo, de la cual Camillo fue el centro. Sin embargo, el conjunto compuesto por imagen y epigrama creado en honor a Camillo puede tener un segundo sentido que bien se concilia con las investigaciones y las prácticas neoplatónicas del humanista italiano y que seguramente no escaparon a Bocchi que, siguiendo a su vez la práctica neoplatónica, con su emblema pudo ocultar la imagen de realidades divinas bajo la sencilla ficción de una fábula. De hecho, todos los elementos de la xilografía y de su explicación epigramática remiten al *tòpos* neoplatónico del alma humana que, en cuanto microcosmo de la divinidad, es equipada de alas para poder despegar hacia lo más alto, rumbo a la divinidad de la que desciende.⁵⁹ Las verdades que nuestros sentidos terrenales esconden se quedan latentes y pueden desvelarse sólo por medio de alguna reminiscencia deducida de la vida real. Estas reminiscencias pueden generarse por medio de la contemplación que, aunque temporalmente, despierta la mente dejando que el inteligible aflore.⁶⁰ Este ascenso se produce gracias a las alas que el alma recobra después de su contacto con las realidades inteligibles.⁶¹ Se trata de idea platónica de la que se apropiaron los neoplatónicos renacentistas, pero tuvo una historia continua entre los siglos, tanto que incluso los Padres de la Iglesia la utilizaron. Es el caso de Agustín, que afirma que las alas están entorpecidas por las entidades sensibles.⁶² Además, en el apólogo de Filocalia y Filosofía, las dos hermanas se representan como pájaros: lo del amor de la hermosura, Filocalia, fue arrancado del cielo, su elemento natural, a causa de las concupiscencias que lo enviscan y ensucian sus plumas, así que solo pudo quedarse encerrado en la jaula, aunque con intactas posibilidades de evadir. Al contrario, el amor de la sabiduría, Filosofía, es pájaro que vuela en libertad mientras contempla la belleza

⁵⁹ Según Platón el alma reside en la cabeza y la de los que no son filósofos está atada a los cordones corpóreos. De esa forma está obligada a mirar la realidad por medio del cuerpo, quedando así en la ignorancia (*Ti.*, 44d; *Phd.*, 82e; *CH*, X, 11).

⁶⁰ La teoría platónica de la reminiscencia es muy importante en la doctrina neoplatónica; véase *Phd.*, 72e-77b; *Phdr.*, 247c-e; *Men.*, 81c-86c.

⁶¹ Platón, *Phd.*, 246b-e: “La virtud de las alas consiste en llevar lo que es pesado hacia las regiones superiores, donde habita la raza de los dioses, siendo ellas participantes de lo que es divino más que todas las cosas corporales. Es divino todo lo que es bello, bueno, verdadero, y todo lo que posee cualidades análogas, y también lo es lo que nutre y fortifica las alas [293] del alma; y todas las cualidades contrarias como la fealdad, el mal, las ajan y echan a perder”.

⁶² *Soliloquia*, I, 14, 24.

del inteligible que es más alto y más noble del corporal y del terrenal que ha bloqueado su hermana. Agustín afirma ser muy pocos los seres humanos que pueden evadir volando más allá del cuerpo, mientras la mayoría queda encarcelada en la jaula terrenal.⁶³ Se trata de idea e imagen que puede solaparse perfectamente al tema del pájaro Filomela representado en la xilografía realizada por Bonasone en el tratado de Achille Bocchi, y se trata asimismo de idea que fue recuperada por exponentes del humanismo como Petrarca o Pietro Valeriano, con este último que en sus *Hieroglyphica* afirma que el alma puede definirse ascendente si se pone en contemplación de Dios y de las entidades celestes, mientras es descendente si mira a las cosas terrenales.⁶⁴

Otro elemento de la composición son las ninfas, o, mejor dicho, las Náyades, como se especifica en la composición poética. Las ninfas se describen como hijas de Zeus o de Océano para indicar su naturaleza divina y su relación con el elemento líquido. Más en general, se dividen en tres categorías: Náyades, Oréades, Dríades. Se trata de una clasificación general y que se refiere a la manifestación de las ninfas en las aguas, en los montes y en los bosques.⁶⁵ A pesar de estar representadas solamente las Náyades, en la xilografía se enseñan los tres elementos naturales mencionados: la fuente, el bosque y, al fondo de la composición, los montes. De todas formas, se trata de divinidades femeninas inferiores, definibles incluso ctónicas, relacionadas entonces a la vida terrenal pero también capaces de encontrar una conexión entre esta parte terrena y los dioses, dado que se relacionaron con Hermes, Pan, Apolo, Dionisio, Artemisa y otros dioses del Olimpo.⁶⁶ En nuestro caso, pese a la presencia del ambiente natural en que las tres clases de ninfas se reconocen y pueden producir las relaciones con las divinidades, es el elemento áqueo y, *ça va sans dire*, las Náyades las que tienen papel relevante en la composición.⁶⁷ De hecho, además de poder representar un puente entre el mundo terrenal y el celeste,

⁶³ *Contra academicos*, II, 3, 7. Añade también que el muérdago de los objetos terrenales y el acatar los sentidos del propio cuerpo obstaculiza nuestras alas espirituales, es decir, las virtudes que nos pueden conducir hacia Dios; cfr. *Sermo CVII*, 7, 8, P.L., t. XXXVIII, 631.

⁶⁴ Valeriano, 1556:152r.; Petrarca, *RVF CCCLXII*, 1: *Volo con l'ali dei pensieri al Cielo*. Cesare Ripa afirma que la iconografía de la *Vita contemplativa* se pinta como una mujer que lleva entre sus atributos dos alitas en la cabeza que *significano l'elevazione dell'intelletto, la quale non lascia abbassare i pensieri alle cose corrottibili, ove s'imbratta bene sesso la nobiltà dell'anima e la purità delle voglie caste*; cfr. Ripa, 2012: 405.4, p. 603; véase también la iconografía de la virtud, 404.12, p. 600. Sobre la historia del *tòpos* del alma alada véase Courcelle, 2001.

⁶⁵ Sobre la procedencia y generación de las ninfas, véase Homero, *Il.*, 6, 420; 20, 8; *Od.*, 6, 105; 9, 154; *Hymn. Hom.*, 5, 98; Hesíodo, fr. 304 Merkelbach-West; *Orph. Hymn.*, 51, 1.

⁶⁶ Sobre las ninfas como seres ctónicas, véase *Orph. Hymn.*, 51, 1-14.

⁶⁷ En ámbito romano son las ninfas se asocian a las aguas dulces, mientras que las Nereidas son las fuerzas del agua del mar; v. Cornuto, *Theol.*, 22, p. 44, 5 Lang.; Eustacio, *Ad Homeri Il.*, 6, 21 ss.

participan también del simbolismo del agua, a la que están asociadas.⁶⁸ El agua tiene muchos valores en la historia de las ideas, pero lo que aquí interesa es su significado de elemento de generación, purificación y siguiente renacimiento.⁶⁹ Según las palabras de Porfirio, las almas purificadas se alejan de la generación y en el *De antro nympharum* se establece y se subraya una relación entre las ninfas y las almas por medio del término *nymphē*, que se refiere a cualquier mujer en edad marital. Las ninfas son así símbolo de las almas que bajan en la generación para entrar en los cuerpos.⁷⁰ De Plutarco aprendemos que la parte pesada del alma, bajo el efecto de los placeres, se empapa del elemento húmedo y esta parte convertida en irracional y corpórea despierta en la totalidad del alma el deseo para el cuerpo, es decir, tiende hacia la generación que se identifica con el agua (el elemento húmedo).⁷¹ La causa de la caída de las almas es su pesadez que hace que pierdan sus alas y, arrastrada por su mismo peso, caen hacia abajo, hacia el elemento terrenal. De esa forma el alma se queda encadenada a los elementos sensibles, visibles.⁷² El alma quedando encerrada en su jaula terrena puede percibir solamente a través de los sentidos, participando en las imágenes que ve, es decir, los fantasmas umbrátiles de las almas.⁷³ Estas imágenes sensibles son sombras desvanecidas de las ideas divinas de la misma forma en que el alma es un microcosmo de la divinidad, es decir, encierra en sí todas las facultades para volver a encauzarse hacia su origen divina.⁷⁴ Esta percepción

⁶⁸ Los tardos neoplatónicos listan varias clases de seres intermedios entre el ser humano y la divinidad, como por ejemplo los demonios celestes, etéreos, aéreos, acuáticos. Según Psello, estos últimos, dado que el húmedo es femenino, tienen rasgos femeninos; v. Psello, *Timoth.*, 865 a-b; Olimpodoro, *In Plat. Alc.*, 1, p. 19, 11-20 Westerink; Platón, *Ti.*, 39e; Proclo, *In Plat. Remp.*, 2, p. 168, 20 Kroll; Eusebio, *Praep. Ev.*, 4, 9; *Prph. Hymn.*, 32.

⁶⁹ En la filosofía y en las prácticas religiosas el agua es elemento de fecundidad, purificación y regeneración representado sobre todo con los rituales de ablución e inmersión, por medio de los cuales se genera un nuevo nacimiento. Por ejemplo, en el mitraísmo era posible convertirse en seguidores con rito de ablución (Tertuliano, *De bapt.*, 5; Justino, *Apol.*, 1, 66). En el *Corpus Hermeticum*, Dios llenó una crátera con el intelecto y la envió en el mundo de abajo con el acicate, a quien pueda y crea poder volver a subir hacia el intelecto y reconozca el objetivo de su nacimiento, a sumergirse en ella; v. *CH.*, IV, 4. Claramente el rito bautismal del cristianismo es un rito de pasaje desde una muerte del cuerpo, entendido como instrumento del pecado, a través de la ablución. Saliendo del agua tiene lugar la purificación, la vuelta a la vida solamente del alma del justo y su siguiente participación en la vida de Dios; v. *Ez.*, 36.25; *Nm.*, 19.7-9; *Dt.*, 23.12; *Zc.*, 13.1; *Sal.* 51.9-13; Ambrosio, *De sacr.*, II, 1; II, 23; III, 2; III, 12.

⁷⁰ Sobre la relación entre ninfas y agua y su significado de generación, cfr. Porfirio 2006: n. 28, pp. 112-115.

⁷¹ Plutarco, *De sera num. vind.*, 566a.

⁷² Platón, *Phrd.*, 246a; 246c; Porfirio, *De abst.*, 1, 30.

⁷³ Platón, *Phd.*, 81b-d; Orígenes, *C. Cels.*, 7, 5; 2, 60.

⁷⁴ Se trata de un concepto restituído por Platón con la alegoría de la caverna, así como expuesta por Sócrates (*Resp.*, 514a; 515a; 517a-b): los hombres se encuentran encadenados desde su infancia en antros subterráneos. Los vínculos les impiden mover la cabeza, así que pueden mirar solamente por delante. Un

sensible puede conducir el alma al redescubrimiento de las ideas que la generaron y que todavía lleva en sí. En cuanto empieza a separarse del cuerpo todavía tiene un *pneuma* entorpecido por las emanaciones húmedas, tendiendo hacia abajo en busca de mezclarse con lo terrenal y natural, por eso uniéndose a una imagen.⁷⁵ Sin embargo, el *pneuma* está conectado con la imaginación (*phantasia*), que representa la facultad cognoscitiva intermedia entre la percepción (*aisthesis*) e intelecto (*nous*).⁷⁶ De esta forma las imágenes adquieren otro alcance, con el alma capaz de ir más allá de los simulacros visibles con los ojos. Con la ayuda del aire y de los vientos el alma pierde humedad, recobra su sequedad y su pureza.⁷⁷ Por medio de ese nuevo despertar el alma vuelve a descubrir sus alas y puede dedicarse a su vuelo hacia arriba, acercándose a su verdadera generación divina. Volviendo al emblema de Bocchi, encontramos todos los elementos mencionados. El pájaro Filomela apoyado a la rama (el alma que no utiliza sus alas, anclada a lo terrenal) que, escuchando su eco y viendo su imagen refleja (las sombras de las imágenes, o ideas divinas), es decir, utilizando sus sentidos corporales, intenta ir más allá de esos mismos cantando lo mejor posible (alcanza una más profunda contemplación). Filomela encuentra sus alas (conexión *pneuma-phantasia* instaurada por la contemplación), pero sigue siendo atraída hacia el elemento húmedo y hacia las imágenes sensibles, sombras de las ideas inteligibles, algo que se representa por el pájaro que se arroja sobre su reflejo sin darse cuenta de que iba a mojarse en el agua. Las Náyades, elementos intermedios entre la naturaleza y la divinidad, burlándose de Filomela y de su caerse al agua para perseguir el reflejo de una imagen de lleva en sí la divinidad, le espolean a retomar el vuelo hacia arriba, algo en que es asistida por el “fecundo Céfito” mencionado al comienzo del epigrama, que sustenta el vuelo secando las alas.

Si esta reconstrucción del sentido del emblema de Bocchi es acertada, cabe decir que no se resuelve en una representación por imágenes de la filosofía neoplatónica disfrazada de fábula, sino quiere honrar Giulio Camillo Delminio y el mismo procedimiento mental que

fuego está encendido muy alejado a sus espaldas, y entre el fuego y los “prisioneros” pasan los seres del mundo transcendente que los hombres ven solamente como sombras reflejadas en la pared puesta delante. Estas sombras son lo que podemos mirar en nuestro mundo sensible, o sea, una mínima e imprecisa parte de lo que tendríamos y podríamos conocer.

⁷⁵ Proclo, *In Plat. Tim.*, 1, pp. 116-117 Diehl. Porfirio, Numenio, Filón y Zenón conectan estrechamente el *pneuma* al elemento húmedo; cfr. Porfirio, 2006: n. 31, p. 119.

⁷⁶ Para el *pneuma* como elemento intermedio entre cuerpo e intelecto, véase VERBEKE (1945).

⁷⁷ Los términos griegos *animus* y *anima* están relacionado a *anemos*: viento. Sobre los vientos que otorgan al alma su pureza, v. Proclo, *In Plat. Remp.*, 1, p. 152 Kroll; *In Plat. Tim.*, 3, p. 234, 26 Diehl.

realizó para la construcción de su *Teatro della memoria*. Ya se ha mencionado que ese teatro es un sistema mnemónico apto para recordar todo el conocimiento del creado. Sin embargo, es importante hacer hincapié en que Camillo quiso fijar con *imagines agentes* dispuestas en los diferentes lugares del teatro todos los conceptos que logró vislumbrar a raíz de su contemplación de las imágenes de nuestro mundo y que llevan en sí conceptos mucho más extensos y profundos. Camillo logró contemplar esas realidades para luego disponerlas en su sistema mnemónico. Se corresponde entonces el pájaro Filomela que, después de haberse “mojado” en las imágenes sensibles, emprendió su vuelo hacia el inteligible.

Esa mezcla entre arte de la memoria y neoplatonismo es entonces conocida en los ambientes culturales humanísticos europeos y la cercanía entre este arte y los jeroglíficos (y, por extensión, los emblemas y las empresas) parece ser casi natural puesto que para bien comprender los dos fenómenos el neoplatonismo sirve de campo común. El ejemplo más claro es brindado por el humanista napolitano Giovan Battista Della Porta, que en 1566 publicó el breve tratado titulado *Arte del ricordare*.⁷⁸ En este escrito el autor remite a algunos conceptos del arte clásico haciendo hincapié en la diferencia entre memoria natural (*la natura fa l'huomo habile*) y artificial (*l'arte è per supplire dove la natura manca*), en la importancia del trabajo y del ejercicio que, por lo que a la memoria respecta, es “*miracoloso*”.⁷⁹ Sin embargo, ya en el primer capítulo titulado “*Che cosa sia memoria ó reminiscenza*” habla de la facultad imaginativa que, después de haber recibido las grabaciones por medio de los sentidos, crea las imágenes que enseguida el intelecto, utilizando la memoria, procesará y sacará a luz. Ya de esas palabras se entiende la diferencia entre la imaginación, que en ámbito neoplatónico lleva el nombre de *phantasmata*, y el intelecto, que comprende y elabora las imágenes creadas por la imaginación.

⁷⁸ *L'arte di ricordare del signor Gio. Battista Della Porta napolitano*: tratase de la edición en italiano de una obra anterior en latín titulada *Ars reminiscendi* y que se publicó póstuma solamente en 1602. Giovan Battista Della Porta (1535-1615) fue humanista muy discutido en su época dado que en 1577-78 lo investigó el Santo Oficio y, en 1583, su publicación más importante, la *Magia naturalis*, fue insertado en el índice de los libros prohibidos de España. En 1610 fue admitido en la Academia de los Lincei y participó en la fundación de la Academia de los Ociosos. Entre sus numerosos textos cabe mencionar también el *De humana physiognomonica* (1586) y el *Phytognomonica* (1588); cfr. Zaccaria, 1989.

⁷⁹ Hace referencia también a las características de claridad y luminosidad que se aconsejan para los loci, y también habla del recurso mnemónico del asociar una mano dorada cada décimo lugar de la construcción mental.

Della Porta pasa a describir las características de las *imagines agentes* que tienen que generar maravilla o perturbación en el alma para despertar la memoria. Por eso genera un listado de algunos géneros que pueden ser aptos al uso como *imagines agentes*. La fábula, por ejemplo, pero solamente al estar mal compuesta en vez de las habituales poesías formalmente perfectas; las cosas maravillosas, raras o inusitadas en lugar de aquellas que podemos ver cada día; sigue reconociendo el factor memorable de las cosas que generan risa o, más bien, las cosas deshonestas, feas, espantosas y horribles.

Muy interesante para el tema que estamos tratando es el capítulo 19, en el cual Della Porta relaciona los jeroglíficos con el uso de las *imagines agentes* en el arte de la memoria. Con sus palabras el autor deja patente la conexión entre las dos ciencias, especificando que los jeroglíficos no solo podían emplearse como *imagines agentes*, sino estas últimas tienen el mismo fundamento conceptual que se creía de los ideogramas egipcios, es decir, “utilizar imágenes en lugar de letras para poder pintarlas en la memoria” y para que, detrás de sus simulacros, se ocultaran conceptos mucho más articulados y profundos.

Aquí el pasaje completo bajo el título “*Come possiamo ricordarci per la scrittura degli Egittij*” [Como podemos recordar a través de la escritura de los egipcios]:

Habbiamo parlato delle immagini che si prendono dalla Scrittura della parola. Hora ragionaremo di quelle che si tolgiono dalla significatione, che è il secondo modo che habbiamo pomesso di ragionare per ricordarci dal simile. A ciò fare torremo il modo dalli Egittij, i quali non havendo lettere con che potessero scrivere i concetti de gli animi loro, e à cioche più facilmente si tenessero à memoria le utili speculationi della Filosofia, ritrovarono lo scrivere con le pitture, servendosi di imagini di quadrupedi, di ucelli, di pesci, di pietre, di herbe e di simili cose in vece delle lettere, la qual cosa noi habbiamo giudicata molto utile per le nostre regole, che altro noi non vogliamo ch'usare imagini in vece delle lettere per poterle depingere nella memoria. Il tempo lo dipingevano figurando il Sole e la Luna. La caggion era che questi sono eterni, come il tempo.⁸⁰ Per il Mondo dipingevano un Serpe con la coda in bocca; il Serpe è punteggiato di oro e dipinto di squame che rassembra il cielo con le stelle, è rotondo senza il principio e senza fine, come il cerchio del Cielo rinnova di spoglia alla primavera, come il mondo in quel

⁸⁰ La referencia directa es a Horapolo, I, 1. De todas formas, en el texto helenístico sol y luna, en cuanto elementos eternos, representarían la eternidad.

*tempo rinuova tutto.*⁸¹ *Per l'Anno dipingevano un arbore di Palma, perchè ha proprietà di buttar fuori ogni mese un ramo.*⁸² *Per Dio dipingano un Sparviero, per essere questo uccello di molta vita e di molta fecondità, e fra tutti gli uccelli per tener gli occhi fissi al Sole nè rappresenta una imagine del Sole.*⁸³ *Dinota ancho altezza, per che ogni uccello che alto levar si voglia vâ per obliquo, la dove egli si alza sempre per dritto; dinota anche humiltà, per discender al baso calando à piombo, il che non possono far gli altri uccelli; dinota prestantia per essere il più prestante di tutti; dinota sangue, che di questo si pasce, e non beve acqua dinota parimente vittoria, che vince ogni uccello, per che combattendo con altro più potente di lui, ponendosi a giacere supino volge la faccia e pugne al viso del combattente, il che non potendo l'altro medesimamente fare, atterrito dalla novità del guerreggiare, fugge via e si rende perditore, e molte altre cose, le quali troveremo nel Libro di Oro Apolline, e modernamente in quello di Pierio Valeriano. Onde io vorrei che postoci di queste cose à mente (il che con queste regole agevolmente faremo) ce ne servissimo poi; alla cui somiglianza da noi stessi potremo componerne infinite, che non tanto per loro stesse, ne potranno essere utili, quanto che ne danno norma di ritrovarne dell'altre.*⁸⁴

El uso de jeroglíficos, emblemas y empresas, o tal vez sería mejor decir de su parte icónica como imagen en al ámbito del *ars memoriae*, como acabamos de ver era algo generalmente asumido por los humanistas no sólo en ámbito italiano, sino también en tierra ibérica, donde tenemos constancia de algunos ejemplos muy explícitos. En efecto,

⁸¹ En Horapolo (I, 2) se lee que la asociación del jeroglífico de “una serpiente que se come su propia cola, punteada con escamas de colores variados” es con el significado de universo. Por eso, siguiendo las mismas indicaciones brindada por Della Porta, para encontrar la fuente del símbolo hace falta considerar los *Hieroglyphica* de Valeriano (lib. XIV, f. 102v.). El primer significado asociado a la serpiente es *Mundi machina* [Máquina del mundo] y se explica que, al querer describir todo el mundo, los sacerdotes egipcios pintaban una serpiente que roe con la boca su propia cola, y además estaba salpicado de escamas que significan las estrellas que rodean al mundo [*Squamae vero, stellarum mundum ambientium varietatem*], cfr. f. 103v., D. La primera fuente recogida por Valeriano es Claudiano (*Cons. Hon. Cons. Stil.*, II, vv. 424 ss.), en cuyo poema leemos de la visita que hace el Sol a la cueva del Tiempo: “Existe lejos, desconocida e impenetrable para nuestra raza, apenas accesible para los dioses, una caverna de inmensa edad, tenebrosa madre de los años, que de su anchuroso seno suelta el tiempo y lo hace volver de nuevo. Rodea la cueva una serpiente que todo lo va consumiéndolo con plácida majestad, perpetuamente mantiene el brillo en sus escamas y con su boca devora la cola curvada hacia atrás volviendo a paras con el silencioso movimiento por su propio comienzo”; cfr. Fernández García, 2017-2018:71. En Claudiano claramente el *ouroboros* es simulacro de la eternidad o del tiempo.

⁸² Horapolo, I, 3.

⁸³ *Ibidem*, I, 6.

⁸⁴ Della Porta, 1566: D1v.-D2v.

las reglas del arte de la memoria clásico llegaron claramente también aquí, donde, además del sistema mnemónico establecido por Ramon Lull y que responde a reglas propias, la práctica de la memoria artificial fue objeto en diferentes trabajos. Primeros de esos es el manuscrito *Ars et doctrina studenti et docendi*, escrito por Juan Alfonso de Benavente, profesor de la Universidad de Salamanca, en 1453.⁸⁵ Aquí se subraya la importancia de la memoria tanto para profesores como para los estudiantes y el autor se esmera para enseñar un método que pueda facilitar el aprendizaje a través de la práctica de la memoria artificial. Los primeros tratados conocidos que salieron de la prensa son obra de Antonio de Nebrija (*Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone, Quintiliano*, 1529) y de Pedro Ciruelo (*De arte memorativa*, 1528). Por lo que respecta a las reglas mnemónicas, las obras de Juan Alfonso de Benavente y de Antonio di Nebrija se conforman como una recolección de informaciones deducidas de la retórica *ad Herennium*, mientras resulta más interesante el tratado de Pedro Ciruelo. En realidad, la exposición sobre la memoria no es más que un listado de preceptos que seguir y se coloca como anexo en un tratado mucho más amplio sobre el misal. De hecho, lleva por título *Expositio libri missalis peregrina*⁸⁶ y, exactamente para facilitar el trabajo de los predicadores, al final de la recolección se encuentran dos anexos: el *De arte predicandi*⁸⁷ y el *Opusculum brevissimum de arte memorativa omnibus predicatoribus apprime necessaria*.⁸⁸ Pese a ser un simple anexo, alcanza el nivel de un tratado autónomo redactado para que los predicadores pudieran ejercer de la mejor manera posible su trabajo. Para conseguirlo, en uno de sus preceptos dedicado a la memorización del sermón explica la necesidad de forjar imágenes extravagantes, escenas segmentadas y simulacros vívidos para que se pudiera almacenar el significado de la predicación y preservar de la corrupción la acepción otorgada a aquellas palabras.⁸⁹

La obra de Pedro de Ciruelo tendrá repercusiones en las sucesivas obras españolas sobre la memoria, a empezar por el *Ars memorativa* de Juan de Aguilera, publicada en 1536. Es la primera monografía escrita en España sobre este tema y gracias a ella se puede

⁸⁵ Se conocen dos manuscritos: Sevilla, Biblioteca Colombina y del Cabildo, Ms. 5-5-23, fols. 180-191; Oviedo, Librería Gótica de la Catedral, Ms. 14, fols. 139-164; cfr. Seisdedos Sánchez, 1992:188. Para la edición crítica de la obra de Benavente: Benavente, 1972.

⁸⁶ Ciruelo, 1528.

⁸⁷ Ff. CCLXXr-CCLXXVIr.

⁸⁸ Ff. CCLXXVIr-CCLXXVIIv.

⁸⁹ Cfr. Rodríguez de la Flor, 1995:177.

considerar que la tradición renacentista del arte de la memoria entró en la cultura ibérica. Eso queda patente de la construcción del tratado que, si en el primer apartado se ocupa de definir la memoria y sus partes, con los siguientes cuatro capítulos se dirige a tratar de los lugares, de las imágenes de las cosas, de las imágenes de palabras y, finalmente, de algunos preceptos conclusivos. Pues, sigue las componentes principales de la mnemotecnia clásica, es decir, *loci*, *memoria rerum* y *memoria verborum*. Cada capítulo se compone de varias reglas y, centrándonos en las ocho que forman aquello sobre la *memoria rerum*, aprendemos que:

Si pretendes acordarte de algo incorpóreo que previamente conoces, ya se trate de una sustancia o bien un accidente, imagina en su lugar la imagen de cualquier otra cosa lo más semejante posible. En efecto, nos acordaremos con mayor facilidad de las cosas corpóreas y sensibles, ya que el conocimiento humano en relación con lo sensible resulta más eficaz. Así pues, si deseas acordarte de la gramática, invéntate a una muchacha con una vara para castigar. Si quieres acordarte de la dialéctica, imagínatela con una sinuosa serpiente. Si quieres acordarte de la retórica, que la muchacha tenga la palma de la mano extendida para que haga alusión de una manera más clara a esta retórica que todo lo amplifica.⁹⁰

El pasaje sigue con las personificaciones de la aritmética que cuenta las monedas en la mano, de la geometría que mide una torre con el compás, la música con una lira en las manos. Se trata de las artes del *trivium* y del *cuadrivium* que forman las liberales según el ejemplo de Marciano Capella, la fuente directa de Aguilera. Los ejemplos de las artes liberales, de las virtudes y de los vicios acompañadas de atributos fácilmente reconocibles expuestas por Aguilera remiten a la lección de Pedro Ciruelo quién, por su parte, subraya que las muchachas tienen que ser niñas vírgenes.⁹¹ Una postura que ya se encontraba

⁹⁰ Cfr. trad. esp. en López Diez, 201955: *Si velis memorari de re tibi nota incorporea -sive substantia ea sit, sive accidens-, finge illius rei cuiusdam alterius imaginem, quam fieri potest simillimam. Sensibilium enim et corporeorum facilius recordabimur, potentior namque est humana cognitio circa sensibilia. Itaque si grammaticae velis reminisci, affinge virginem cum ferula; si dialecticae, cum angue tortuoso; si rhetoricae, habeat palmam extensam, ut eam, quae omnia amplificat, apertius significet.*

⁹¹ Ciruelo, 1528 :CCLXXVIIv.: *Tertia regula de artibus et scientiis quem depingi solent ut puelle quedam virgines cum suis insignibus.*

entre los preceptos para las imágenes del “Fénix” de Pedro de Rávena⁹² y a la que Juan de Aguilera va en contra escribiendo:

Mas no hay necesidad de seguir el consejo de Rávena en cuanto a la formación de estas imágenes, pues él recomienda que se han de escoger para este fin, en la medida en que se pueda, imágenes de bellas jovencitas, con el fin de que, gracias al deleite que proporciona su recuerdo, se consolide la memoria y se estimule más.⁹³

Además de esas referencias cruzadas, otro aspecto que atestigua el profundo conocimiento de la *ars memoriae* por parte de Aguilera es el colofón de la regla segunda ya mencionada, donde se afirma:

Para esta práctica podrán servirnos de mucha ayuda los archiconocidos grabados de los pintores antiguos, y no menos nos ayudarán los emblemas de Alciato, Ausonio y otros. Y es que un sapo, que es el más lento de todos los animales, con facilidad nos hace acordarnos de la lentitud. De la velocidad nos hace acordarnos un tigre o una flecha que vuela rápida. Del temor, una liebre. De la crueldad, Nerón, y así pasa con las demás cosas.⁹⁴

Dado lo que ya hemos dicho sobre la conexión entre la mnemotecnia, su uso de las *imagines agentes* y la relevancia que puede alcanzar la emblemática con sus mecanismos de generación de simulacros, la cita de Alciato resulta muy clara, aunque no descontada

⁹² En la tercera conclusión del Fénix leemos que “habitualmente en lugar de letras pongo muchachas hermosísimas -ellas sí que excitan mi memoria- y de joven muchas veces puse en los lugares a mi queridísima Junípera de Pistoya, y, créeme, cuando pongo muchachas hermosas en las imágenes, con más facilidad y donaire recito lo que mandé a los lugares. [...] Si deseas recordar con rapidez, pon jovencitas muy bellas, pues la colocación de muchachas anima admirablemente la memoria, y quien lo ve, lo ha atestiguado. Sin embargo, este útil precepto no podrá aprovechar a quienes odian y desprecian a las mujeres, pero éstos difícilmente obtendrán el fruto de esta arte. Con todo, los más religiosos y castos me perdonarán, pues no he debido silenciar un precepto que en esta arte me ha granjeado honor y gloria, sobre todo cuando intento con todas mis fuerzas dejar discípulos muy aventajados”; trad. esp. en: Merino Jerez, 2007:146-147.

⁹³ Cfr. trad. esp. López Diez, 2019:63: *Nec in his constituendis imaginibus consilium Ravenati sequamur, opus est, qui praecipit pulchrarum puellarum imagines quantum maxime fieri posset in hunc usum esse diligendas, quo ex delectatione quam earum memoria afferret eadem firmaretur, et irritaretur magis.*

⁹⁴ *Ibid.*:57: *Atque in hunc usum non mediocriter poterunt nos iuvare nobiles pictorum veterum caelaturae, nec minus emblemata Alciati, Ausonii aut aliorum. Facile enim tarditas admonet bufo animalium tardissimus; velocitatis, tigris aut sagita volans, timoris, lepus; crudelitatis, Nero; et sic de caeteris.*

y, sobre todo, se trata de la primera relación establecida entre el arte de la memoria y la emblemática en un tratado sobre la mnemotecnia escrito por un humanista español. Sin embargo, más importante aún por cuanto ya se ha afirmado sobre la génesis meramente literaria de los emblemas es la primera parte de la regla, cuando se cita Ausonio y los precedentes ejemplos de las personificaciones dotadas de atributos.

Décimo Magno Ausonio fue poeta y retórico del siglo IV d.C., convocado por su sabiduría a Roma por el emperador Valentiniano I como preceptor de su hijo Graciano. Juan de Aguilera lo acerca a la personalidad de Alciato y a sus emblemas debido a que la obra más conocida de Ausonio son los *Epigrammata*.⁹⁵ La aproximación entre los dos autores puede atestiguar el conocimiento de Aguilera sobre la génesis de los emblemas de Alciato como meros epigramas, sin parte visual, pero lo que es cierto es que asevera la importancia de la parte literaria, o podríamos decir poética, para la creación de las imágenes y para su retención en la memoria. La fuerza de las representaciones mentales generadas por la literatura es algo sobradamente conocido y utilizado por los humanistas y no es casualidad que tres de los más importantes tratados del siglo XVI dirigidos a los artistas en función de las imágenes que proporcionaban se idearon y se presentaron en su primera edición sin ilustraciones: Los *Emblemata/epigramas* de Andrea Alciato; *Le imagini de gli Dei degli antichi* de Vincenzo Cartari; la *Iconologia* de Cesare Ripa.⁹⁶

El tratado sobre las iconologías de Cesare Ripa es uno de los más utilizado por los artistas entre el final del siglo XVI hasta incluso todo el siglo XVIII por lo que se refiere a las alegorías. El autor las describe de forma pormenorizada, atribuyendo signos distintivos a un cuerpo humano para convertirlo en sujeto significativo, es decir, la personificación icónica de un determinado concepto. Siguiendo la psicología aristotélica aprendemos que la génesis de este procedimiento es mental, dado que para los seres humanos resulta imposible pensar sin imágenes. Más precisamente, se trata de la facultad de la *phantasia*, o *imaginatio*, que va a componer y dibujar las formas que más se adaptan al desarrollo

⁹⁵ Cfr. Ausonio, 1990.

⁹⁶ Ya se ha visto que Alciato divulgó por primera vez sus emblemas bajo forma de epigramas en 1522, sin las ilustraciones que formaron el cuerpo de sus composiciones sólo a partir de la edición Steyner “pirata” de 1531. Por lo que a Vincenzo Cartari se refiere, la edición príncipe, anicónica, fu editada en Venecia por Marcolini en 1556, a la cual siguió otra edición sin xilografías curada por Rampazetto en 1566; la primera adornada con ilustraciones se remonta a 1571. Por lo que a las ediciones de Ripa se refiere, la primera, sin imágenes, fue de 1593, reimprimida en 1602. Después de estas dos primeras impresiones anicónicas, en 1603 empezarán las redacciones ampliadas con las imágenes; cfr. “Nota al testo” de Paolo Procaccioli en Ripa, 2012: CXVII.

discursivo interior inclinado a la representación de las ideas.⁹⁷ Este proceso es el fruto de una combinación mnemónica razonada por la cual se disponen los elementos visivos (los atributos) como si fueran parte de un discurso, con un orden lógico establecido por la sucesión de *loci* que se disponen en las diferentes partes del cuerpo de la personificación elegida, de la misma forma que las palabras en la proposición. El atributo visual se comporta de la misma manera que el adjetivo verbal y, gracias a la *imaginatio* utilizada por la facultad memorativa, se logra crear las obras artísticas, a comenzar de las mismas xilografías que componen los tratados y que servirán como medio entre el intelecto (las ideas) y la materia (los sentidos). Cicerón sobre este tema afirma que “lo que no podemos percibir ni con los ojos ni con los oídos ni con otros sentidos, nosotros lo abarcamos sólo con el pensamiento y la inteligencia”.⁹⁸ Las representaciones de las artes liberales, de las virtudes y de los vicios citadas por Aguilera y que remiten a las alegorías del texto de Marciano Capella utilizan el cuerpo humano como *locus* sobre el cual disponer los signos capaces de activar los conceptos que recordar, funcionando de la misma forma que las descripciones de las alegorías en la *editio princeps* de la *Iconologia* de Ripa, es decir, descripciones desprovistas de la parte visual ya que es suficiente el poder evocador de la palabra.⁹⁹

La *phantasia* (imaginación) es entonces la raíz común tanto de la palabra como de la imagen, respectivamente percibidas con el oído y con la vista, pero lo que más importa es que puede alejarse del verosímil y de las realidades sensibles, siendo entonces capaz

⁹⁷ Aristóteles, *De an.*, 427b ss.; *De mem.*, 449b ss.; Plotino, 4, 3, 30; Proclo, *In Eucl.*, 121, 6-7. Sobre la imaginación de matriz clásica y sus repercusiones renacentistas v. Camassa, 1988; Moutsopoulos, 1991:35-40; Dronke, 2003:5-24; Walker, 1958:76-82; Gabriele, 2000: LXXXV-XC; Rispoli, 1985; Bundy, 1927.

⁹⁸ *De orat.*, 8-10.

⁹⁹ Sobre Cesare Ripa y el arte de la memoria v. Ripa, 2012: XXVII-XXIX; XXXVIII-XXXIX. Ripa estaba al tanto de la tradición clásica del arte de la memoria y del importante papel desarrollado en ella por la *phantasia*. De hecho, describe la personificación de la memoria (243.1, ed. Roma, Lepido Facij, 1603) como: *Donna di mez'età, averà nell'acconciatura della testa un Gioilliero overo un scrigno pieno di varie gemme, e sarà vestita di nero con li due primi diti della mano destra si tiri la punta dell'orecchio destro, e con la sinistra terrà un cane nero. [...] L'acconciatura del capo, nel modo che s'è detto, dimostra che la memoria è fidelissima ritentrice e conservatrice di tutte le cose che le sono rappresentate da' nostri sensi e della fantasia, però è dimandata l'arca delle scienze, e de' Tesori dell'anima.*

La alegoría de la memoria lleva entonces peinado adornado con varias gemas, algo que significaría que la “memoria es la más fiel retentora y conservadora de todas las cosas que le son representadas por nuestros sentidos y por nuestra fantasía”.

A confirmar el conocimiento de las prácticas del arte de la memoria artificial por parte de Ripa, la segunda alegoría de la memoria (243.2) prevé una *Donna con due facie, vestita di nero, e che tenga nella man destra una penna, en ella sinistra un libro. [...] Il libro e la penna dimostrano, come si suol dire, che la memoria con l'uso si perfeziona.*

El autor hace entonces hincapié en la necesidad de trabajar y ejercitar la memoria artificial, misma recomendación hecha por Quintiliano; cfr. Quintiliano, 1916:246.

de crear dimensiones simbólicas interiores aptas a conseguir una ascensión (o recordar) conocimientos sublimes que las imágenes físicas sólo pueden traer a la memoria. Filóstrato de Atenas a este respecto afirma que “la imitación puede crear sólo lo que ha visto, pero la imaginación crea también lo que no ha visto, puesto que puede formar la idea con referencia a la realidad”.¹⁰⁰ Siguiendo las palabras y los ejemplos de Aguilera en la segunda regla para la *memoria rerum*, entendemos que la misma arte de la memoria se sirve y se vehicula a través de otro artificio retórico, generalmente conocido como *ékphrasis* (descripción)¹⁰¹, *enárgeia* (evidencia)¹⁰² o *hypotyphōsis* (bosquejo), términos con los cuales se indica la capacidad de representar con palabras, de forma detallada, un determinado sujeto y transmitirlo de esa forma a quiénes escuchan.¹⁰³ La potencia descriptiva enciende la imaginación espoleándola a representar mentalmente el sujeto descrito, sin la necesidad de una traducción previa de las palabras en imágenes, o sea, en este caso, las xilografías que sucesivamente se han puesto como acompañamiento de los epigramas de Alciato o de las alegorías de Ripa. Por medio de las palabras del retórico, del predicador, de un maestro del *ars memoriae* con su sistema de *loci* y de *imagines* o, aún más, con los epigramas de Alciato o con las personificaciones, la imaginación del lector o de quién escucha se libera y acomoda sus propias imágenes mentales a las palabras recibidas, de esta manera acordándose de las representaciones y de todos sus sentidos.

En este contexto logramos comprender mejor el parangón entre arte y literatura que proliferó a partir de la reinterpretación del hemistiquio horaciano *ut pictura poesis*. Simonide de Céos, el supuesto inventor del arte de la memoria, según el testimonio de Plutarco afirmó que “la pintura es poesía muda y la poesía es pintura hablante”¹⁰⁴, y se puede posicionar el desarrollo de la maquinaria efrástica a partir de la celeberrima descripción homérica del escudo de Aquiles.¹⁰⁵ Pese a ser ejemplos muy bien conocidos por parte de los doctos del período renacentista, la tradición de la écfrasis alcanzó el siglo XVI con patrones más extensos como las *Descripciones* de Filóstrato de Atenas y de

¹⁰⁰ *Vit. Ap.*, 6, 19; cfr. Filostrato, 1978:283. La traducción es mía.

¹⁰¹ Cfr. Samosata, 1994: XV-LXXXVI; Webb, 2010.

¹⁰² Samosata, 1994: XVI.

¹⁰³ Sobre los tres términos griegos y la tradición de la écfrasis, cfr. Alciato, 2009: XXXVII-XLIII; Porfirio, 2012:25-27.

¹⁰⁴ *Glor. Ath.*, 346f-347c.

¹⁰⁵ *Il.*, 18, 478-617. Esta descripción fue de inspiración y punto de partida de aquella posterior que hizo Virgilio sobre el escudo de Eneas; *Aen.*, 8, 608-731.

Filóstrato el Joven y las pinturas descritas por Luciano. Los tres textos fueron publicados por Aldo Manucio en 1503, mientras que la Tabla de Cebes aun tuvo grandes repercusiones, entrando en la platea humanística desde su primera edición de 1494. Por lo que a los frutos renacentistas se refiere, hay que citar otra vez la novela más famosa de entonces y que parece agregar algunas de las corrientes de estudio más en boga de su tiempo: el *Hypnerotomachia poliphili*. Como previamente mencionado, en este trabajo Francesco Colonna describe el viaje en sueño del protagonista salpicando su andar y los paisajes con monumentos, inscripciones y edificios fantásticos, cuya écfrasis se desarrolla de forma sobradamente detallada hasta desembocar en el tedio, aunque ayudada por las xilografías que desde el 1499, año de la primera edición, iban a ilustrar los diferentes apartados del texto.¹⁰⁶ La novela está estructurada siguiendo las reglas básicas del arte de la memoria clásico, algo no suficientemente valorado y tomado en cuenta entre las numerosas inspiraciones que deja la composición de este texto. El mismo autor hace referencia a las capacidades de la memoria afirmando que “juzgo arduo y tengo por difícil querer narrar todo esto -incluso con ingenio penetrante-, pero trataré de describirlo brevemente lo mejor que me lo permita la memoria rapaz, retentiva y a la vez pobre”.¹⁰⁷ El écfrasis y la memoria con todas sus características están puestas en relación entre sí por el mismo Colonna, de forma que Polífilo pueda a la vez recordar su sueño y retenerlo en la mente por medio de la descripción. Más en general, todo el cuento del protagonista es una sucesión de visiones divididas por episodios, como si de una sucesión mnemónica creada para proporcionar sentido a la historia se tratara. Ahora bien, la obra es concebida siguiendo la imaginación creadora y el arte de la memoria, es decir, la creación onírica y su retención. El difícil viaje de Polífilo puede recordarse solamente practicando la memoria artificial, impregnando las diferentes escenas con lugares e imágenes impactantes, todas de índole anticuaria y arquitectónica y que tienen una secuencia

¹⁰⁶ Sin entrar aquí en el tema de la autoría de las xilografías sobre la que diferentes estudiosos han acuñado muchas hipótesis sin alcanzar una solución unánime, es suficientes decir que los 171 grabados que adornan el texto de Francesco Colonna, a los cuales se debe la gran parte de la fama del libro, no fueron pensados por el mismo autor. Es posible que Colonna se planteó algunas ilustraciones para el texto, pero la mayoría de las que hoy podemos apreciar en la edición de 1499 fueron probablemente fruto de la mente del mecenas de esta primera edición Aldina, Leonardo Grassi, que desde su afición por las antigüedades se empujó a patrocinar también el aparato visual para esta novela que, con anterioridad a las obras de Alciato, Cartari y Ripa, tenía que ver una génesis solamente, o casi solamente textual, apuntando más a la capacidad imaginativa de nuestra mente a raíz de la fuerza de las meras palabras. Sobre la importancia de Leonardo Grassi para la publicación de la obra *vid.* Colonna, 2008:19-45.

¹⁰⁷ Colonna, 2006:292, vol. 1; trad. en Colonna, 2008:476.

precisa. Primera señal de la importancia del orden de lugares e imágenes lo tenemos ya en el primer capítulo de la novela, donde Polífilo empieza el sueño en una “amplia llanura” para pasar luego a una “espesa selva”, lugares donde “no aparece ningún ser humano a la deseosa mirada, ni animal salvaje, selvático, silvestre ni doméstico, ni se ve alquería alguna, ni vivienda campesina, ni cobijo de pastores, ni cabaña ni choza”, y donde no se encontraba “huella alguna ni sendero y en la espinosa selva no aparecían sino densas zarzas”.¹⁰⁸ En resumen, no se podía ver ni un lugar ni un elemento que lo habite. El caos de las imágenes dictadas por los sentidos corpóreos antes que el intelecto las reconozca y las ordene.¹⁰⁹ De hecho, en el capítulo siguiente el protagonista sale de la selva después de haber orado a Júpiter, rogándole para que le libre de los “mortales peligros y del horror presente”. Al acabar su oración la luz intelectual proporcionada por el “rector de los dioses superiores” hizo que para Polífilo llegara un nuevo día, con una “amable luz” que hacía tiempo que no contemplaba y le hizo sentir “como si hubiera salido de una ciega cárcel, liberado de unas pesadas y molestas cadenas, y abandonado caliginosas tinieblas”.¹¹⁰ Desde entonces empieza a desenvolverse el cuento delante de

¹⁰⁸ Colonna, 2008:80.

¹⁰⁹ Más que la selva en la que Dante se encuentra de repente, sin visitar antes otros lugares en el incipit de su Infierno, el arquetipo directo de la narración de Polífilo parece ser Virgilio (*Aen.*, 1, 305 ss.), donde Eneas sale al amanecer por lugares solitarios, entrando luego en una selva donde encontrará Venus. Polífilo, antes de encontrarse en la “espesa selva”, anda por una “amplia llanura”, y la Venus de Virgilio puede ser prefiguración de Polia, que Colonna hará que Polífilo encuentre al salir del bosque. Sin embargo, el entramado neoplatónico del texto deja pensar que la referencia más directa al sentido del bosque sea el comentario a la Divina Comedia hecha por Cristoforo Landino (*editio princeps* 1481), donde perderse en la selva tiene un significado alegórico puesto en relación directa con la doctrina platónica: *Ne è sanza cagione che lui ponessi la selva pel corpo e consequentemente pel vitio, perché Platone e molti altri philosophi chiamano la materia corporea in greco hyle e in latino selva [...] così per l'opposito ha ogni calamita e ogni vitio per la selva, cioè pel corpo el qual è corruptibile, il perché rectamente Platone come chiama idio cagione e fonte de tutti i beni. Così per l'opposito chiama la selva, cioè el nostreo terrestre carcere cagione di tutti i mali[...] Adunque diremo che la selva è amara perché tale è la vita vitiosa dell'huomo anchora vivente nel corpo [...] Et certo non poco bene cognoscere la obscurità della selva, cioè el vitio el quale dogna luce priva l'anima [...] Non può adunque dire l'homo como o in che modo entra nella selva, cioè como l'animo entra nel corpo onde contrahe molti vitii perché in su quel ponto è pieno di sonno, cioè diviene si inebriato dalla corporea mole che s'addormenta in lui la ragione ne si desta prima che nel mezzo del camino. Et poi seguita. Tanto ero pien di sonno in su quel punto, cioè tanto era consopito dalla ebbrietà de sensi l'animo che la ragione cossì addormentata lasciò la dirita via, cioè la via delle virtù, la quale non può vedere chi camina nelle tenebre* (Alighieri, 1493:3r.). La lectura del pasaje de Dante se refiere entonces a la raíz platónica de la antítesis cuerpo-alma (*Phaed.*, 79cd) reelaborada por Macrobio (*In Somn. Scip.*, 1, 12, 7) y Servio (*In Aen.*, 8, 601), donde la cárcel corpórea se pierde entre las *voluptates* de los vicios representados por la *sylva*; cfr. Colonna, 2006: n. 2, pp. 521-524.

¹¹⁰ Colonna, 2008:83-84. Eso a confirmación de la lectura neoplatónica de la selva en la nota precedente. Además, en el primer capítulo del HP, a corroborar la relevancia de la iluminación que sobrevendrá a raíz de la plegaria, se lee que la selva estaba compuesta por “fuertes robles y encinas llenas de bellotas y de ramas tan abundantes que no permitían llegar completamente los gratos rayos del sol al suelo cuajado de rocío, sino que, formando una cúpula de frondas, no dejaban penetrar la luz vivificante”; *Ibid*:81.

los ojos del protagonista que recuerda la totalidad de lo que vivió en su estado onírico, y no parece casualidad la coincidencia entre la aparición de la luz y la claridad mnemónica con la que su ojo mental logra ver las sucesión de los lugares visitados.¹¹¹ Prácticamente todo el texto se puede entender como una topografía donde se suceden extravagantes y detalladamente descritos lugares e imágenes tanto para no perder el hilo del texto y recordar la secuencia de los acontecimientos, como también para no olvidar el significado de las diferentes creaciones arquitectónicas que encuentran cabida en el viaje onírico-literario.¹¹² El reconocimiento de la importancia de la memoria y de su funcionamiento por parte de Francesco Colonna resulta patente también cuando Polífilo es introducido delante de Eleuteliride sólo después haber pasado por tres diferentes cortinas, detrás de cada una de las cuales había una mujer. La primera vigilante era Cinosia, la segunda Indalomena y la tercera Mnemosyne, respectivamente la razón, la fantasía y la memoria.¹¹³ La cortina de Indalomena es teñida de varios colores y con “signos, formas, plantas y animales de singular bordado”¹¹⁴, es decir, una diversidad de figuras que remite a la infinidad del mundo fantástico, que a su vez se alimenta de aquello perceptible con los sentidos. Estas imágenes de la *phantasia*, como mencionado, son aquellas que

¹¹¹ Marciano Capella afirma que en la práctica de la memoria la disposición ordenada de los lugares requiere que estos sean luminosos, y sólo aquí hay que poner las imágenes; cfr. *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, 538-539. Claramente la polisemia de la experiencia de Polífilo quiere que el simbolismo de la luz y de la luminosidad de materiales, edificios y monumentos, signifique también la divinidad, siempre siguiendo la doctrina neoplatónica y dos fuentes principales, Dionisio-Areopagita (Sobre los nombres de Dios) y Roberto Grossatesta (*De luce*).; cfr. Introducción de Mino Gabriele in Colonna, 2008: XXIV-XXVI.

¹¹² Todo el relato se puede interpretar como una maquina mnemónica y algunas invenciones visuales de Colonna merecen ser citadas dada la rareza que las convierte en fácilmente recordable. Es el caso de la portentosa “pirámide en forma de punta de diamante”, bajo la cual yacía un basamento en forma de prisma cuadrangular y que veía rematada su cumbre por un cubo y un obelisco con esculpidos jeroglíficos egipcios; a lo largo de la altura y de los diferentes sólidos que componen la pirámide se sitúan la escultura de la “espantosa” Medusa, una tablilla de bronce con inscripción en honor del Sol supremo, una escultura de una gigantomaquia creada con un “fingido, émulo de la naturaleza”. También en esta larga descripción de la estructura fantástica se subraya la importancia de la luz que filtraba en la larga escalera de caracol, algo que Polífilo juzgó como una excelentísima y exquisita invención; cfr. Colonna, 2006:20-30, vol. I; trad. esp. Colonna, 2008:90-104. Otras creaciones memorables son el palacio de Eleuteliride con sus paredes a representar los lugares mnemónicos de la composición del mundo (Colonna, 2006:79 ss.), o, todavía, el celeberrimo monumento trinitario formado por un cubo, un cilindro y un prisma triangular adornados con jeroglíficos, ninfas y otras figuras impactantes; v. *Ibid.*:129.

¹¹³ Se trata de tres facultades que tienen su sede en los tres principales ventrículos de la cabeza del ser humano según la interpretación de Nemesio de Emesa (*De natura hominis*, 11), cuyo manuscrito fue traído a Venecia por el cardenal Bessarión (Ms. Marcianus 276). Cinosia significa “movimiento”, pero se entiende como movimiento del alma, es decir, la ratio; cfr. Platón, *Leg.*, 896e-897a; Cicerón, *Nat. Deor.*, 3, 71; *De or.*, 1, 113. La razón según Nemesio, que es la fuente principal de Colonna, se divide entre práctica y contemplativa, y por eso en la cortina de Cinosia aparecen las personificaciones de la vida activa (“rodeada de toda clase de instrumentos de trabajo”) y de la contemplativa (“tenía el virginal rostro elevado y contemplaba el cielo atentamente”); cfr. Colonna, 2006:93, vol. I; trad. esp. Colonna, 2008:199-200.

¹¹⁴ *Ibid.*:200.

aparecen en nuestra mente cuando escuchamos y pensamos y a causa de eso arrancamos el mecanismo de la memoria.¹¹⁵ Al final, la última cortina antes de presenciar delante de Eleuteleride, está bordada con “infinitos lazos y ligaduras e instrumentos antiquísimos de enganchar y retener sólidamente”; perfecta alusión a la característica principal de la memoria: la retención.¹¹⁶

Sin embargo, incluso el *Hypnerotomachia poliphili*, al igual que los citados ejemplos clásicos, añade la écfrasis a una trama narrativa más amplia, mientras por lo que a los ejemplos expuestos por Aguilera se refiere, es decir, las alegorías y los epigramas/emblemas, se trata más bien de descripciones literarias individuales y propedéuticas a una creación visual debido al liberarse de la *phantasia*. En ambos casos existe un objetivo específico: imágenes percusivas que estimulen la *recordatio* en la práctica de la memoria artificial por lo que refiere a las alegorías; base para una creación icónica de matriz jeroglífica para su utilizzo artístico con el cual divulgar una enseñanza moral para los epigramas/emblemas.

Aguilera, con el mencionado pasaje que a primera vista parece tan sencillo pero que encierra muchas vinculaciones entre diversas disciplinas no fue el único teórico español del arte de la memoria en establecer una relación con la emblemática. En efecto, uno de los pasos más importantes para entender el nudo entre los dos ámbitos de estudios lo brinda Juan Lorenzo Palmireno. En 1566 se publicó la *Tertia et ultima pars rhetoricae*¹¹⁷ en que dedica una sección sólo al arte de la memoria, reconociéndola de esta forma como una de las partes de la retórica. Se trata de un apartado bastante breve, de 14 páginas divididas en 3 capítulos, seguido por otro apartado sobre la *dispositio*, confirmando de esta forma el reflejo de la tradición clásica. Sin embargo, como observado por Luís Merino Jérez, algunos humanistas de entonces se inclinan a no incluir el estudio de la memoria en el conjunto de la retórica, y el propio Palmireno tenía consciencia de eso, tanto que al comienzo del apartado sobre la memoria admite:

Memoriam ultimam oratoriae facultatis partem esse, nonnulli falso crediderunt; alii quartam vocant; at ni prorsus hallucinor aut omnibus disciplinis aut saltem

¹¹⁵ Cfr. Aristóteles, *An.*, 428ab, 431ab; Nemesio, 12.

¹¹⁶ Véase Quintiliano, 1, 1, 19: *memoria [...] tenacissima est*; Cicerón, *Inv.*, 1,7: *memoria est firma animi rerum [...] perceptio*; cfr. Colonna, 2006:695, n. 6, vol. II.

¹¹⁷ Valencia, tipografía Ioannes Mey.

*iurisprudentiae sine ulla dubitatione tribuetur. Nos, ne auditores nostri a nobis neglectam esse conquerantur eam brevissime persequemur.*¹¹⁸

Pese a esta conciencia, Palmireno mantiene las pautas de procedencia clásica del arte, como puede verse en los dos primeros capítulos de su escrito. De hecho, se refieren a definir la memoria y afirmar su utilidad para luego pasar a exponer los preceptos, con la sucesión de *loci* e imágenes. Según Palmireno, la memoria ahonda sus raíces en la tradición filosófica, definiéndola como *habitus*, o sea una potencia intelectual denotando de esa forma una derivación de la doctrina de Aristóteles y de Tomás de Aquino.¹¹⁹ Ahora bien, lo que más conviene subrayar en esta sede se encuentra al final del ensayo, donde el autor cita un sucinto listado de autores y textos útiles para la creación de las imágenes:

*Si quis locis, et imaginibus vehementer delectatur, legat libellum Petri Ravennatis de arte memoriae; et ut imagines celerius fingat legat heroica Claudii Paradini Antuerpiae, in 16, anno 1553, Pegma Petri Costalii, et Emblemata Alciati, hieroglyphica Pierii Valeriani, et Ori Apollinis, symbola Bocatii, et libellum qui inscribitur Picta Poesis. Quamquam, ut aperte dicam quod sentio, verborum memoria infinitate formarum, et imaginum perturbatur, dum propter singula verba ad singula species est dispiciendum.*¹²⁰

Son dos los elementos que llaman la atención. Primero, la presencia del tratado de Pedro de Rávena para la creación de imágenes y *locos*, algo que resulta muy extraño dada la falta de ilustraciones en el dicho tratado que, sin embargo, sobre todo en ámbito ibérico, parece haber tenido un gran peso para la transmisión del *ars* junto a los tratados clásicos y a Romberch.¹²¹ El segundo y más importante elemento es la cita de los tratados

¹¹⁸ Palmireno, 1566:19-30; cfr. Merino, 2015:1328.

¹¹⁹ *Summa theologica*, p. I, q. 78, a. 4 co; cfr. Merino, 2015:1330-1331.

¹²⁰ Palmireno, 1566:29-30.

¹²¹ Ya se ha visto la importancia de Pedro de Rávena en la mnemotecnica renacentista española con las citas en Juan de Aguilera, y lo confirma también la segunda cita del *Phoenix* en el siguiente apartado bibliográfico de Palmireno que sigue al presente y que se refiere a los tratados de la memoria más relevantes. Además de Pedro de Rávena, citado misteriosamente por segunda vez, quizá por calificar su importancia, entran en el listado Cicerón, Quintiliano, Francisco Petrarca (ver su apunte sobre la memoria en el *De remediis utriusque fortunae*), Jacopo Publicio, Johann Ulrich Surgant (*Regimen studiosorum* y *Manuale curatorum predicandi*), Johann Reuchlin (con referencia al capítulo sobre la memoria en el *Liber congestorum de arte praedicandi*), Gregor Reisch (*Margarita philosophica* y el capítulo sobre la memoria),

esenciales sobre los jeroglíficos y los emblemas hasta mediados del siglo XVI. En el listado de Palmireno caben los *Pegma* de Pierre Cousteau,¹²² los *Emblemata* de Andrea Alciato, los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano Bolzanio, los *Hieroglyphica* de Orapolo, la *Picta Poesis* de Barthelemy Aneau¹²³ y dos tratados más que es difícil identificar con certidumbre. El primero de los dos, que Palmireno cita como *symbola Bocatii*, como de hipótesis de Merino Jérez¹²⁴ puede entenderse como el *Genealogia deorum gentilium* de Giovanni Boccaccio o como el *Symbolicarum quaestionum libri quinque* de Achille Bocchi.¹²⁵ Por mi parte, dado el índole puramente emblemático de los ejemplos propuestos por el autor, me inclino sin duda hacia el reconocimiento de la obra de Bocchi que, además de la extremadamente alta cultura que ofrece debajo de sus emblemas, ofrece las maravillosas xilografías de la mano de Giulio Bonasone¹²⁶. Finalmente, otro texto citado por Palmireno y que se presta a una dudosa interpretación es aquello de Claude Paradin. Las palabras del humanista español parecen no dejar lugar a hesitaciones en el reconocimiento de las *Devises heroïques*¹²⁷ que, sin embargo, siempre siguiendo el citado pasaje, se les pone la fecha de 1553. Del dicho tratado no constan ediciones en ese año, y por cuanto es probable un error en el año de publicación¹²⁸, cabe subrayar otro texto de la autoría de Paradin publicado exactamente en 1553. Se trata del *Quadrins historiques*

Georgius Sibus (*Ars memorativa*) y, por fin, Congestorium de Johann Romberch. Otras dos menciones resultan oscuras sin tener noticia de sus obras sobre la memoria: Matheolus Veronensis (quizá equivocándose con Matheolus Perusinus) y Estéfano Lauro, de quien no se conocen obras sobre el tema; Palmireno, 1566:30; cfr. Merino, 2015:1335-1337.

¹²² *Petrii Costali Pegma, cum narrationibus philosophicis*, Lugduni: Mathias Bonhomme, 1555. En el mismo año se publicó una traducción al francés publicada por el mismo editor. *Le pegme de Pierre Cousteau*. La obra de Cousteau significó un claro avance para la emblemática más temprana, como puede considerarse a los veinte años de la publicación del tratado de Alciato. De hecho, si se empezaron a insertar comentarios a los diferentes emblemas en obras anteriores, como por ejemplo en la traducción francesa de los Emblemas de Alciato por mano de Barthèlemy Aneau en 1549, Cousteau, como subraya el mismo título de la edición latina de sus *Pegma*, añade no sólo un breve comentario, sino una explicación filosófica mucho más amplia. La traducción de estos doctos comentarios no tuvo lugar en la primera edición francesa de 1555 pero sí en una segunda publicación de 1560, que fue entonces conforme a la *editio princeps* en latín: *Le pegme de Pierre Cousteau, avec le narrations Philosophiques*, Lyon, Barthèlemy Molin, 1560; cfr. Hayaert, 2005; French Emblems at Glasgow, Pierre Cousteau's *Pegma*, Lyons, Bonhomme, 1555, en: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FCPb>, consultado el 08/07/2020.

¹²³ *Picta poesis ut pictura poesis erit*, Lugduni, Mathiam Bonhomme, 1552.

¹²⁴ Merino, 2015:1334

¹²⁵ Achillis Bocchii Bononiensis *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae, novae Academiae Bocchianae, 1555.

¹²⁶ Hay que subrayar la importancia del tratado de Bocchi al ser la primera obra emblemática publicada en Italia.

¹²⁷ Lyons, Jean de Tournes y Guillaume Gazeau, 1551.

¹²⁸ Puede de hecho referirse al *Heroica M. Claudii Paradini, belliocensis canonici, et D. Gabrielis Simeonis, Symbola iam recens ex idiomate Gallico in latino (...)*, Antuerpiae, Ioannis Stelsii, 1563; cfr. Merino, 2015:1333-1334.

de la bible,¹²⁹ que puede incluirse en la tradición proto-emblemática dado que aplica al cuento bíblico la combinación de palabra, en forma de cuartetos en rima, e ilustración del episodio de referencia.¹³⁰ La confluencia entre imagen y breve texto poético dejaba implícito el más denso relato bíblico, funcionando entonces de la misma forma que las Biblias moralizadas. Muchos emblemistas del siglo XVI se midieron con este tipo de producción, sobre todo en la cultura francesa,¹³¹ y en el prólogo del editor al texto de 1553 de Paradin se afirma:

*Toutefois faisant diligence et devoir, d'illustrer nostre langue Gallique en toute sorte, selon mon petit pouvoir et entendement, congnoissant aussi que breveté est accompagnée de bonne grace, à fin de mieux retenir en ton coeur les grands et admirables oeuvres et miracles de nostre Dieu, Createur et conservateur de toutes choses, j'ay tasché de te plaire en cestui labeur, qui est la representation de la sainte Bible, à celle fin que, si tu n'as le loisir de lire et jouir de la lettre comme tu desirerois, tu puisses pour le moins tapisser les chambres de ta memorie des figures d'icelle.*¹³²

En estas palabras rastreamos algunas interpretaciones de los motivos que llevaron a la creación de estas biblias poético-visuales y nos podemos dar cuenta que la “gracia” (referida a las ilustraciones) y la “brevedad” (de las composiciones poéticas) ayudan a “retener” en la memoria las obras de Dios Padre. Claramente es la explicación de un procedimiento mnemotécnico donde, como hemos visto hasta ahora, las imágenes ayudan a recordar conceptos más complejos, en este caso los componimientos poéticos sobre la Biblia, en aquella mezcla entre oído y vista que enciende nuestra *phantasia*. Se repite el mismo mecanismo de la emblemática, con la confluencia de palabras e imágenes que concurren, a través de la brevedad, a la comprensión del mensaje o de la enseñanza que se quiere impartir. Además, se pone patente el campo común entre esta construcción emblemática y el arte de la memoria con la parte final de la prefación, cuando se aconseja leer este texto para “tapizar los cuartos de la memoria de estas figuras”. La memoria como

¹²⁹ Lion, Ian de Tournes, 1553.

¹³⁰ Cfr. Russell, 2014:85.

¹³¹ Además de Paradin, entre otros se pueden evidenciar los trabajos de Gabriele Simeoni, *Figure de la bible, illustre de stanze tuscane*, y Guillaume Gueroult, *Figures de la Bible illustrée de huictains françoys*; cfr. IBID.:263, n. 77.

¹³² *L'imprimeur au lecteur* en Paradin, 1553.

locus (cuarto) llena de imágenes que recordar, o sea, se vuelve a las reglas clásica de la mnemotecnia. Ahora bien, es posible que Palmireno tuviera en su mente este texto, que coincide tanto con la fecha expuesta en su resumen bibliográfico como con la índole emblemática de su tratado y que coincide además con los demás de su listado.

Palmireno, cuyos intereses para la ciencia jeroglífica y la práctica de los emblemas es conocida¹³³, deja patente el mutuo reflejo entre las dos disciplinas tanto a nivel teórico como práctico, pero no fue el único, junto a Juan de Aguilera, a constatar estas líneas comunes. Francisco Sánchez de las Brozas, como sobradamente conocido, fue uno de los humanistas más importantes del panorama español por interesarse a los diferentes campos del saber de su tiempo, entre los cuales no podía faltar la emblemática. El Brocense redactó uno de los comentarios más extenso y doctos a los emblemas de Alciato¹³⁴ y que llegó a ser una referencia para otras ediciones, a empezar de la primera en castellano, de Diego López, que en sus *marginalia* cita muchas veces *El brocense o el maestro*.¹³⁵ Sin embargo, revela la relación entre emblemática y arte de la memoria en el opúsculo *Artificiosae memoriae ars* que se insertó en un volumen más amplio titulado *Paradoxa Francisci Sanctii Brocensis* y publicado en 1582.¹³⁶ Según Merino Jérez, El Brocense redactó esta obra alrededor de 1558¹³⁷ recogiendo informaciones básicamente de cuatro fuentes principales: el *Ad Herennium*, Quintiliano, Pedro de Rávena y Juan de Aguilera. El desarrollo del plan de la obra es el habitual de los escritos sobre el tema, empezando por la definición de la memoria y su bifurcación entre natural y artificial: *Memoria est firma animi rerum et verborum dispositionis perceptio. Ea duplex est: una naturalis, artificiosa altera*.¹³⁸

¹³³ Es suficiente recordar que él fue quien se encargó de la primera edición de los *Hieroglyphica* de Orapolo en territorio español (Valencia, 1556); sobre las inclinaciones jeroglíficas de Palmireno v. Sebastián López, 1986; Gallego Barnés, 1995.

¹³⁴ Sánchez de las Brozas, 1579.

¹³⁵ Campa, 1990:32-33.

¹³⁶ *Paradoxa Francisci Sanctii Brocensis in inlyta Salmanticensi Academia primarii rhetorices graecaeque linguae doctoris*, Antuerpiae, Christophori Plantini. El *Artificiosae memoriae ars* se inserta desde el folio 35r hasta el 40v, mientras que el volumen se completa con los *Paradoxa*, los *Topica Ciceronis*, el *De auctoribus interpretandis sive de exercitatione*, la *Grammatica graeca*; cfr. Merino, 2007:183.

¹³⁷ Es posible entonces que conociera a Juan de Aguilera en Salamanca, donde Sánchez de las Brozas residía desde el 1545, mientras Aguilera de 1551 hasta 1561, año de su fallecimiento. Ambos enseñaron en la Universidad y la relación entre los dos parece confirmarse por la influencia de la obra sobre la memoria de Aguilera sobre la del Brocense, cfr. Merino, 2007:185; López Diez, 2019: CCXLI ss.

¹³⁸ “La memoria es la firme retención mental de la disposición de los contenidos y de las palabras”; trad. en Merino, 2007:195.

Pasa luego a describir la composición entre lugares e imágenes, tratando con más detenimiento el asunto de las imágenes, dejando más espacio a la *memoria rerum* respecto a la memoria para las palabras. Según el autor, solapándose a los preceptos clásicos para las *imagines agentes*, advierte que estos simulacros no tienen que ser de cosas cotidianas y habituales, sino lo que conseguimos acordar por mucho tiempo es lo “extraordinariamente feo, deshonesto, inhabitual, importante, increíble o ridículo que vemos u oímos”.¹³⁹ Además de a las características de las imágenes, es una vez más importante el hincapié que el humanista hace no sólo en el sentido de la vista, sino también en el del oído para que estas imágenes, visuales o audibles, puedan despertar nuestro intelecto y grabarse en nuestra mente. Lo más interesante es el apartado siguiente titulado *De rebus notis*, o sea, “sobre los contenidos conocidos”.¹⁴⁰ Aquí se afirma que sería mejor memorizar algo conocido representándolo mientras hace lo que le hemos visto hacer muchas veces¹⁴¹, llegando a aconsejar: *Hac in parte memoriae studiosum memoriae naturalis beneficio in Aegyptiorum litteris, quae Hieroglyphica vocantur, velim exercitatum; evoluat Emblemata variorum authorum, ut varias res variis significationibus depingat.*¹⁴²

Jeroglíficos y emblemas de diferente autoría son objeto del consejo de El Brocense para fijar los conceptos en la mente. Una recomendación que se añade a la misma de Juan de Aguilera y de Juan Lorenzo Palmireno con su listado bibliográfico. Sin embargo, el pasaje del *Artificiosae memoriae ars* sigue: *Serpens caudam mordens pro anno ponitur, caput leonis pro vigilia, musca pro impudentia, laurus pro victoria.*¹⁴³ El autor es el único de los tratadistas sobre la memoria a proporcionar algunos ejemplos de jeroglíficos con sus significados, casi todos deducidos de Orapolo,¹⁴⁴ logrando demostrar la relación entre

¹³⁹ *At si quid videmus aut audimus egregie turpe aut inhonestum, inusitatum, magnum, incredibile aut ridiculum, id diu meminisse consuevimus*; cfr. Ibid.:204-205.

¹⁴⁰ La distinción entre cosas conocidas y cosas desconocidas deriva directamente de Pedro de Rávena.

¹⁴¹ Así que tendremos que imaginar al herrero extrayendo el hierro del horno o el platero bruñendo una copa de plata, etc.; cfr. Ibid.:207.

¹⁴² “En este punto, querría yo que el estudioso de la memoria, en beneficio de la memoria natural, esté entrenado en las letras egipcias, llamadas jeroglíficos; que lea los Emblemas de diferentes autores, de forma tal que represente diferentes contenidos con diferentes significados”; cfr. Ibid.:206-209.

¹⁴³ “Para significar el año, se pone una serpiente mordiéndose la cola; la cabeza de león para significar la vigilia; una mosca para significar la impudicia; el laurel para significar la victoria”, en Ibid.:208-209.

¹⁴⁴ La serpiente que muerde su cola, más conocido como *ouroboros*, es tradicionalmente asociado a los significados de circularidad, eternidad, universo, tiempo y, sólo en segundo lugar, de año. La fuente directa de esa última interpretación se encuentra en Servio, *Ad Aen.*, V, 46; V, 85. Sin embargo, en Orapolo (I, 2) se halla este sentido si desglosamos la entrada inherente a la serpiente que come su propia cola con el

una imagen y un significado que a primera vista no parece pertenecerle y que él mismo pudo profundizar con la edición comentada de Alciato redactada unos veinte años después de la supuesta redacción de este opúsculo sobre la memoria.

Finalmente, última referencia a un tratado de mnemotecnia fruto del humanismo español es el *Fénix de Minerva* de Juan Velázquez de Acevedo, una obra que comparada a las anteriores se diferencia por ser la primera sobre el tema en castellano.¹⁴⁵ La forma en que Velázquez de Acevedo trata de la memoria se inserta plenamente en el barroco español, dirigiéndose a explicar la teoría y la práctica de la memoria con relación directa al *ars praedicandi*, utilizando a lo largo de las páginas del tratado muchas imágenes bíblicas “memorables”.¹⁴⁶ El autor toma en cuenta todas las fuentes clásicas al describir a la memoria y sus partes, prestando igual atención tanto a la memoria “filosófica” de origen platónica como de la memoria “retórica” aristotélica o más bien ciceroniana. Exactamente tratando de la memoria sensitiva, el autor brinda la siguiente definición:

Memoria [...] es una facultad del ánimo, con la cual se tiene en la mente aquello que con qualquier sentido exterior, o interior se llegó a conocer, porque de la suerte que con la vista corporal, con solo mirar una tabla o pintura, se alcanza la noticia de ella, así

significado de universo. Aquí se lee: “Cada año quitándose [la serpiente] la piel vieja se desnuda, como el año en el universo cambiándose se rejuvenece”; trad. esp. en Orapolo, 2011:46. Se trata de una interpretación a la cual hace referencia el mismo Francisco de las Brozas en el comentario al emblema CXXXII de Alciato, titulado *Ex literarum studiis immortalitatem acquiri* (“Adquirir la inmortalidad por el estudio de las letras”). Para explicar el símbolo del *ouroboros* remite al pasaje de Orapolo: [...] *anno pellem unam cum senio exuit, secundum quam rationem et in mundo annuum tempus mutatione faciens iuvenescit*; en Sánchez de las Brozas, 1579:389. Es entonces muy probable que el autor hiciera referencia a esta parte de la significación de Orapolo, que él mismo vuelve a proponer en el comentario a Alciato.

El león, y más precisamente su cabeza, con el significado de vigilancia aparece en Orapolo, I, 18: “Para escribir vigilante y también guardián, dibujan una cabeza de león, porque el león tiene cerrados los ojos mientras está despierto y en cambio cuando está dormido los tiene abiertos, lo que es señal de vigilancia. Por este motivo junto a las cerraduras de los templos se ponen los leones, de modo simbólico, como guardianes”; trad. esp. en Orapolo, 2001:107.

La mosca como impudicia o desvergüenza la encontramos en Orapolo, I, 51: “Para expresar la desvergüenza pintan una mosca, porque, aunque se le rechace sin cesar, en absoluto deja de presentarse de nuevo”; trad. esp. en *Ibid.*:150.

Por lo que al significado de victoria asociado al laurel se refiere, se trata de larga tradición cultural que se rememora en Valeriano, 1556:373r., y cuya fuente más directa es Plinio, *NH*, XV, 30; 38. El Brocense conocía bien este sentido dado que en su edición de Alciato comentó el emblema CCX titulado *Laurus*. La composición lleva dos *subscriptio*, de las cuales la segunda afirma: *Debetur Carlo superatis laurea Poenis:/ Victrices ornent taliaserta comas* (“Se deben laureles a Carlos por haber vencido a los Cartagineses: tales guirnaldas adornan las cabelleras de los vencedores”). Se refiere a la victoriosa campaña de Carlos V en Túnez; cfr. Sánchez de las Brozas, 1579:556-557; Alciato, 1993:251.

¹⁴⁵ Madrid: Juan Gonzalez, 1626.

¹⁴⁶ Sobre el Fénix de Minerva: Rodríguez de la Flor, 1985; Velázquez de Acevedo, 2002.

en la memoria se conocen las imágenes, solo con el intuitu del ánimo inteligente, o cognoscente, la cual tiene su jurisdicción, o límites, hasta la consideración de inquirir, o escudriñar. El acto de la memoria [...] se hace cuando a la potencia cognitiva humana, endereçada al tesoro de la memoria, se le ofrecen y presentan los simulacros, e imágenes de las cosas, con los cuales contempla, raciocina, enseña, o predica, según el uso de las fuerças interpretativas.¹⁴⁷

Pone patente entonces el papel principal revestido por las imágenes de las cosas, o sea de los conceptos hechos visuales, a través de las cuales se logra contemplar los profundos significados para llegar a enseñarlos o predicarlos, algo que es el objetivo principal para el cual se compone este tratado sobre la memoria. Subraya además que la memoria es una facultad del alma, y es muy interesante por nuestro objetivo el pasaje donde expresa el papel de la vista corporal, o sea del sentido de la vista que, solamente mirando una imagen, una pintura o una tabla, es capaz no sólo de retener en la mente ese mismo simulacro, sino de entenderlo en toda la complejidad formada por el concepto que la imagen resume visualmente. Aparece clara la relación con la doctrina neoplatónica de la reminiscencia, en la que se fundamenta también la importancia de los jeroglíficos y, más en general, de toda la emblemática entre el Renacimiento y el Barroco, con las verdades divinas infundidas por medio de imágenes en las mentes de nuestros ancestros más doctos para que las transmitieran entre las generaciones.¹⁴⁸

Sin embargo, su teoría sobre las *imagines agentes*, es decir, aquellas imágenes a las que se le encomendaba la tarea de contener cosas o nociones, se aparta parcialmente de los conceptos ciceronianos y paganos que, como ya se ha visto, requieren imágenes ridículas, sucias, sangrientas, en resumen que impacten nuestros sentidos de alguna manera. De la misma forma matiza el precepto de Pedro de Rávena sobre las imágenes de cuerpos femeninos a utilizarse como *locis* en los cuales posicionar las diversas imágenes. Según el autor del Fénix de Minerva estos consejos no pueden aplicarse por los religiosos y por

¹⁴⁷ Velázquez de Acevedo, 1626:11r.

¹⁴⁸ Acevedo clasifica la memoria en sensitiva (aquella que se percibe con los sentidos corpóreos) e intelectual, que es la “que está insita, y colocada en la misma sustancia del alma”. Entre los motivos por los cuales tenemos este tipo de memoria, el autor hace referencia exactamente a la reminiscencia, afirmando: “lo tercero [motivo por el cual tenemos la memoria intelectual], porque el alma separada del cuerpo se acuerda de lo que hizo en esta vida [...] atribuyendo toda le fuerça de la recordación intelectual a la irradiación de aquella inteligencia, que fingió ser infundida en nuestra alma por una luz celestial, para que obtenga la noticia de las cosas”; Velázquez de Acevedo, 1626:9v-10r.

los varones honestos, que antes de todo tienen que apelarse a las imágenes cristianas, reiterando de esta forma la huella cristiana que impregna el tratado.¹⁴⁹

Pese a esta cristianización del arte, Acevedo cita a todas las teorías y prácticas mnemotécnicas clásicas, pero, esto no le dispensa de relacionar las imágenes mnemónicas a los jeroglíficos, que por su índole y pasado remiten a la tradición pagano-neoplatónica. Por lo pronto, explicando la memoria sensitiva cita a tres jeroglíficos de Pierio Valeriano, pero sin que sirvan para imágenes percusivas utilizadas por la *memoria rerum*, sino como símbolos precisos de la memoria sensitiva: “Tres geroglificos atribuye a la memoria sensitiva Pierio Valeriano, que son el perro, la oreja, y la azuela”.¹⁵⁰ En efecto se trata de tres jeroglíficos que se encuentran entre las líneas de los *Hieroglyphica* de Valeriano y que significan la memoria. Como el mismo Acevedo afirma en la explicación de los mismos símbolos:

El perro es symbolo de la memoria, porque la tiene maravillosa de las cosas pasadas, acordándose de los beneficios recibidos, como cuenta Homero del de Ulisses, que conoció a su señor después de veinte años de ausencia,¹⁵¹ y ordinariamente se ve, que llevado un perro, aunque sea muy lejos, se vuelve a su casa.¹⁵²

El humanista italiano explica el significado de memoria encerrado detrás de la figura del perro incluido en las tres cabezas del notorio *triceps* de la prudencia, compuesto por la testa del mencionado puesta de perfil hacia la derecha, a la que se añaden la del león en posición central y aquella del lobo de perfil hacia la izquierda.¹⁵³ Es interesante ver que

¹⁴⁹ Ibid.:83r.

¹⁵⁰ Ibid.:8v.

¹⁵¹ *Od.*, XVII, 290 ss.

¹⁵² Velázquez de Acevedo, 1626:8v-9r.

¹⁵³ Aquí el pasaje en Valeriano: *Unde et memoriae simulacrum Canis est, quae scilicet circa praeteria versatur, et in prudentiae tricupitio, id sibi vult caninum caput, cum Leoninum, intelligentiam, et presentium considerationem; lupi vero caput providentiam, ac perinde futura indicet, quod alibi diffusus explicavimus. Socrates quoque tunc per canem iurat in Phaedro, cum illam Lysiae orationem memoriae tradidisse firmiter arbitrat* [“El perro es el retrato de la memoria con respecto a las cosas pasadas. Esto significa la cabeza del perro en el tricípite de la prudencia, donde la cabeza del león enseña la consideración de las cosas del presente y aquella del lobo significa la providencia de las cosas futuras, como se ha explicado en otro lugar. Sócrates, en el libro titulado Fedro, jura sobre el perro cuando le parece haber muy bien memorizado la oración de Lisias”], en Valeriano, 1556:40v.; la traducción es mía. En cuanto al episodio descrito, v. Platón, *Phaedr.*, 228b. Por lo que respecta a la relación de la prudencia con la memoria, nos ayuda el humanista español Juan de Mal Lara en el comentario al refrán “Huye la memoria del varón como el esclavo de su señor”: “Esta [la memoria] es una parte del alma, o instrumento, que aprehende las cosas,

la criatura tiene una construcción diferente respecto al *triceps* de Serapis-sol, a que el mismo Valeriano remite en el pasaje sobre el perro como jeroglífico de la memoria (*quod alibi diffusus explicavimus*) y que el autor describe con posición invertida entre el can y el lobo, o sea con el primero a representar el futuro y el segundo para el pasado.¹⁵⁴ Al no rastrear otros jeroglíficos así compuestos a lo largo del tratado, creo que pueda tratarse de un descuido de Bolzanio que, sin embargo, es la fuente principal utilizada por Acevedo, como se demuestra también por el segundo jeroglífico que describe:

La oreja se consagra a la memoria, por ser tan vecina al lugar del órgano memorativo, y así dice Plinio: *Est in aure ima memoriae locus, quem tangentes attestamur*.¹⁵⁵ Que el tocarse a la oreja con los dedos, Pox y Index, era jeroglífico de la memoria, y Maron Poeta dice: *Cinthus aurem vellit et admonuit*¹⁵⁶.¹⁵⁷

En los *Hieroglyphica* encontramos la información de que la oreja está consagrada a la memoria con referencia directa al pasaje de Plinio citado también por Acevedo,¹⁵⁸ pero aportando también un ejemplo anticuario de este símbolo encontrado en una gema en la que se ve esculpida una oreja agarrada por un pulgar y el dedo índice, con la inscripción

que van pasando las conserva, las hace reparar, se las representa y las traen en círculo haciendo una rueda de ellas, tornando a hacer volver en su imaginación lo que ha pasado, juntándolo con lo presente, no permitiendo que se haga infinito el negocio y que no se pueda comprehende, esto es oficio de la prudencia favorecida de la memoria”; en Mal Lara, 1568:286v.

¹⁵⁴ Esta representación se completa con una canasta sobre las tres cabezas que están envueltas en las espirales de una serpiente; VALERIANO (1556), f. 229r. La fuente directa de esta imagen se encuentra en Macrobio, *Sat.*, I, 20, 13 ss., donde se lee: “la cabeza del león simboliza el tiempo presente, porque su condición entre el pasado y el futuro es enérgica y fogosa en la acción inmediata. Por su parte, el tiempo pasado está representado con la cabeza del lobo, porque la memoria de las cosas pasadas se nos roba y quita. Asimismo, la imagen del perro afable representa el resultado del tiempo futuro, cuya esperanza, aunque incierta, nos seduce”; en MACROBIO (2010), p. 238. Sobre la triple división de la prudencia entre memoria, inteligencia y providencia, v. Cicerón, *Inv.*, II, 160. Para la composición del tricépide de Serapis o de la prudencia, con referencia también a la obra “Alegoría de la prudencia” de Tiziano, cfr. COLONNA (2006), vol. II, pp. 1040-1041, n. 11; WIND (2009), pp. 137-140; PANOFKY (2010), pp. 147-168;

¹⁵⁵ Plinio, *NH*, XI, 251.

¹⁵⁶ Virgilio, *Buc.*, VI, 3-4.

¹⁵⁷ Velázquez de Acevedo, 1626:9r.

¹⁵⁸ Una vez más, aquel concentrado de sabiduría popular que es la recolección de los proverbios que Mal Lara enriquece con su docto comentario en la *Philosophia Vulgar*, asevera esta tradición. “Según dice Alexandro de Alexandro lib.2.cap.16. la memoria y su asiento en lo más bajo de la oreja, y así queriendo avisar a uno de alguna cosa, o que pareciese en juicio le tocaban lo bajo de la oreja, y de ahí vino el agujero”, en Mal Lara, 1568:287v.

MNHMONEYΣON, es decir, “recordar”.¹⁵⁹ Se trata de una tradición comenzada en época griega y luego transmitida a la tradición romana, de la cual tenemos conservada en el Victoria and Albert Museum de Londres una gema tallada donde se representa exactamente esta escena (Fig. 4.4).¹⁶⁰



Fig. 4.4

Gema de procedencia italiana, relieve con mano de agarra una oreja, inscripción *MNHM/O/NEYΣ*, II d.C., 9x7 mm, Victoria&Albert Museum, Londres.

De todas formas, gemas y medallas no son las únicas fuentes visuales con las cuales se perpetró ese mensaje asociado a la imagen, sino tenemos una alegoría en la que se presentan estos elementos asociados a la memoria, y me refiero tanto al perro como a la oreja pinchada por los dos dedos. Se trata de un aparato efímero, el carro del Sol, que desfiló en 1565 en ocasión del casamiento entre Juana de Austria y Francesco de' Medici. En la descripción de la “mascherata” hecha en sus honores aparece la figura de la Memoria, con atributos que se solapan perfectamente con cuanto afirmado hasta ahora por Acevedo con el respaldo de Valeriano:

La Memoria l'authore la figurò una donna di mezza età, perciochè Aristotele scrive nel libro della Memoria et della Ricordanza che gli huomini hanno più memoria nell'età perfetta, che non hanno nella vecchiaia et nella fanciullezza, et vestita di nero, percioche quel colore dimostra fermezza et stabilità, et l'ufficio della memoria è ritenere

¹⁵⁹ Valeriano, 1556:238r-v.: *Consecrata enim auris est Memoriae. Hinc illud apud Plinium, est in aure ima memoriae locus, quem tangentes attestamur. Est post aurem aequam dexteram Nemeseos, que dea Latinum nomen ne in Capitolio quidem inveniit, quo referimus tacto ore proximum minimo digitum, veniam sermonis a Diis exposcentes, ne scilicet eius memores nos ulcisci velint. Observavi vero aurem in gemma quadam incisam, cuius estremam partem expansa manus pollice atque indice tantum leviter comprehendebat, literis identidem, quae rei facerent interpretationem, adsculptis, MNHMONEYΣON. [...] Ut vero Fuscus frater meus referebat, apud Angelum Colotium Bassum antiquarium letine graece quam eruditissimum Romae viderat gemmam eodem sculptam signo, cuius inscriptio erat MHNMONEYE, uti etiam superior.*

¹⁶⁰ A confirmación de esta interpretación véase también el repertorio Ficoroni, 1757:36-37; tabla V, n. 12.

*fermamente le forme delle cose rappresentatigli dal senso et dalla phantasia, come il medesimo Aristotele afferma nel luogo di sopra allegato, ordinò che con le due prime dita della man'destra ella si tirasse spesso la punta dell'orecchio dritto, percioche Plinio nell'undicesimo libro dell'Hystoria Naturale scrive: "est in aure ima memoriae locus quem tangentes attestamur"; et Virgilio nella sesta Egloga dice: "Cum canerem reges et praelia, Cynthius aurem/Vellit et admonuit, pastorum Tityre, pingues". Et quel che segue, dettegli in mano un cagnuol'nero per la medesima cagione, che egli haveva vestita la figura di questo stesso colore et perché il cane è animal di grandissima memoria, come si vede giornalmente per isperienza, la onde Socrate appresso a Platone nel Phedro giura per il Cane, che Phedro haveva imparata a mente tutta quella bella oratione, che Lysia haveva composta. Mettegli otre a di questo in capo una acconciatura piena di molte et di varie cose, per dimostrare che la Memoria è fedelissima ritenitrice, et conservatrice di tutte le cose, che gli son rappresentate da sentimenti nostri et dalla phantasia, come si è detto disopra.*¹⁶¹

Pues, es una descripción muy detallada y argumentada de uno de los muchos componentes del carro alegórico. Encontramos los dos elementos que Acevedo saca de los *Hieroglyphica* de Valeriano, pero también detectamos un atisbo de la importancia de la *phantasia* para activar la memoria y el rico peinado con que se adorna la personificación y que es elemento mencionado en la descripción de la Memoria efectuada por Cesare Ripa. No es esta una casualidad dado que el autor de la Iconología se funda exactamente, casi palabra por palabra, sobre el relato de la mascarada de 1565 para crear su alegoría.¹⁶²

Por fin, la última cita de Acevedo por lo que se refiere al símbolo de la memoria: "La açuela es divisa de la memoria, porque los antiguos ponían la açuela, y segur en sepulcros, para dar a entender que la memoria del difunto no se debía borrar de allí, y ponían este elogio: *sub asciam dedi vetuit*".¹⁶³

¹⁶¹ *Discorso sopra la mascherata*, 1565:36.

¹⁶² De hecho, la éfrasis de la representación de la Memoria hecha por Ripa y que ya se ha citado antes, se concluye exactamente con los atributos del perro y de la oreja pinchada por los dedos, retomando casi literalmente de la descripción de la *Mascherata*; cfr. Ripa, 2012:243.1, pp. 372-37; 753, n. 1.

¹⁶³ Velázquez de Acevedo, 1626:9r.

El pasaje es copiado de Valeriano incluso en la inscripción latina¹⁶⁴ que, al parecer, no es muy habitual en los sepulcros o lápidas de la antigüedad, siendo más común el *sub asciam dedicavit*.¹⁶⁵ Se trata de epigrafía bastante habitual en los monumentos funerarios romanos desde la primera mitad del siglo I d.C. hasta el siglo III, pero, pese a su amplia difusión en las zonas occidentales del imperio, hoy día los estudiosos no han logrado descifrar exactamente su significado que queda entonces envuelto en la capa de la duda.¹⁶⁶ Entre las muchas interpretaciones sigue vigente aquella de la inviolabilidad de la sepultura, algo que puede acercarse a la lectura ofrecida por Valeriano y al sentido de “memoria perdurable” (Fig. 4.5).



Fig. 4.5

Estela romana con epígrafe en latín, Roma, II-III d.C.,
British Museum, Londres, Inv. 2014.5001.10.

El hecho de que Acevedo haga hincapié en estos jeroglíficos de la memoria es importante para darnos cuenta de la relevancia que esta ciencia renacentista tenía para el autor que, recordémoslo, otorga un matiz cristiano a toda la estructura mnemotécnica. Algo que supuestamente debería ir en contra del uso de símbolos que encubren tradiciones y significados paganos. Es más, hablando de las imágenes de personas el humanista

¹⁶⁴ El jeroglífico del hacha, bajo el significado de *Duratura memoria*, así se explica: *In antiquorum memoriis plerisque securim et asciam, sed hanc frequentius, videas adsculptam, addito etiam elogio, Sub asciam dedi vetuit, quotiens defunctus non obliterandam de sepulchro memoriam cavet, aversaque ideo scalpitur ferri acies*; Valeriano, 1556:316r.

¹⁶⁵ En la *marginalia* a su pasaje Acevedo hace referencia a Sal., 73.5-6: “Como quien se abre paso entre la espesa arboleda, todos juntos derribaron sus puertas, las abatieron con hachas y mazas”. Es una lectura cristianizada del pasaje de Valeriano que, pese a ser la índole principal del tratado de Acevedo, aquí no tiene mucha explicación si la relacionamos con el significado de jeroglífico.

¹⁶⁶ Entre los diferentes estudios véase: Muratori, 1742; Mazzocchi, 1797:97-98; Mattsson, 1990; De Martino, 2000; Ibba, 2016.

español, después de haber presentado algunos ejemplos de memoria basados en las personificaciones o alegorías, en esto siguiendo la tradición del arte desde Marciano Capella a Juan de Aguilera, evoca el jeroglífico egipcio de “una culebra que se come su misma cola” para significar el año.¹⁶⁷ Sin embargo, esta tipología de *signa* es aconsejada también para las imágenes de las palabras, apartado que se encuentra en la lección XXII del Fénix y donde el autor en una nota marginal apunta: “Leer emblemas”, escribiendo un pasaje que se aproxima mucho al de Juan de Aguilera mencionado en precedencia:

También para la invención de las imágenes es muy provechoso leer Emblemas, como las de Alciato, y Ausonio, y las de Horozco, y también Geroglíficos, como los de Pierio. Porque lo que se pretende es que la inventiva sea propia, y estas Emblemas y Geroglíficos hacen aquí el buen efecto que el leer versos al que los desea saber hacer.¹⁶⁸

Respeto a Juan de Aguilera, que llega a nombrar solamente los emblemas sin diferenciarlos de los jeroglíficos, el tratadista barroco después de los “epigramistas” Ausonio y Alciato, añade también a los “Emblemas morales” de Juan de Horozco y Covarrubias, publicados con gran éxito en 1589 y que, al tiempo de Aguilera claramente no existían. Explícita (y no podría ser de otras formas después de las citas directa de los *Hieroglyphica*) es la mención de Pierio Valeriano Bolzanio y según las palabras de Acevedo estas composiciones simbólicas tienen la misma función que las palabras de los versos, es decir, otra vez la importancia tanto del arte poético como del arte visual, el sentido del oído y de la vista igualados en cuanto a sus prerrogativas imaginativas.

Por último, y a continuación del pasaje que se acaba de comentar, el humanista español se aventura a hacer un ejemplo del uso mnemónico que se pueda hacer de los jeroglíficos:

Suélese usar de imágenes, que no sólo representa una y dos palabras, sino todo un concepto, o período, o todo un suceso, como lo hacían los Egipcios, según afirman Cornelio Tacito y Diodoro Siculo¹⁶⁹, *exempli gratia*, si una oración dixesse: *quanto más*

¹⁶⁷ Velázquez de Acevedo, 1626:74V.

¹⁶⁸ Ibid.:77v-78r.

¹⁶⁹ Referencia a las noticias sobre los jeroglíficos referidas por Diodoro Sículo aparecen también en otro pasaje del tratado: “Y si bien Fray Filipo Gesualdo dice que así como hay os modos de escribir, uno inmediatamente con las palabras y otro mediatamente con figuras, y Geroglíficos, que sirviendo de letras

la humillan más se levanta, acordándome que la palma tiene tal propiedad, que cuanto más la quieren oprimir con qualquier peso, más se levanta (según Alciato, que dice: *Nititur in pondus palma, & consurgit in arcum./ Quo magis & premitur, hoc mage tollit onus.*¹⁷⁰ Y Erasmo¹⁷¹ y Aulo Gelio¹⁷², que dicen lo mismo) aplico una palma, y un muchacho conocido, y que sea goloso, qua la quiere bajar y oprimir por coger los dátiles, y que la palma lo levanta en alto, y esta es imagen simbólica”.¹⁷³

Acevedo brinda un ejemplo práctico sobre la forma en que los jeroglíficos, y toda la sabiduría que se creía entrañarse bajo su cara visual, podía aplicarse a la mnemotecnica como una verdadera imagen percusivas propedéutica para la *recordatio*. Memorizar una frase que encierra en sí un concepto a través de la creación de una imagen inusual como la de un niño que trepa las ramas del árbol para alcanzar los dátiles, pero, sin conseguirlo a causa de la fuerza mecánica de la palma que lo empuja hacia arriba sin ceder a su peso. Como mencionado, el tratado mantiene un carácter cristiano a lo largo de todas sus páginas y este tipo de imagen simbólica ha sido ampliamente reinterpretada en ese sentido, reflejando su virtud de inflexibilidad natural en la Pasión de Cristo y a la pertinacia de las virtudes frente a los vicios (Fig. 4.6).¹⁷⁴

las significan (como hacían los Egipcios, que por esta palabra, furor, escribían un león, por el perezoso un camello, por la tierra un buey, y las demás con otros, como también según Diodoro Siculo lo hacían los Etiopes) que así esta Arte se exercita en dos maneras”, en *IBID.*, f. 58v.

¹⁷⁰ “La palmera aguanta el peso y se levanta en arco, y cuanto más se la presiona más levanta la carga”, trad. esp. en Alciato, 1993:70. Sobre el emblema, Alciato, 2009:153-159

¹⁷¹ Adagio *Palmam ferre*, en ERASMO (2014), pp. 286-289. Erasmo otorga otras fuentes sobre el adagio, a empezar de Aulo Gelio, expresado también por Acevedo, pero también Plutarco (*Quaest. Conv.* 8, 4, 5, 724e-f), Plinio (*NH*, XVI, 222-223), Virgilio (*Aen.*, VI, 95-96) y Oracio (*Carm.*, IV, 4, 57-68).

¹⁷² 3, 6, 2.

¹⁷³ Velázquez de Acevedo, 1626:79r.

¹⁷⁴ Sobre esta interpretación cristiana véase Alciato, 1993:71. Aquí se refiere de la imagen de una carmelita sobre la rama de una palmera que se relaciona a la madera de la cruz. La imagen propuesta por Acevedo, de derivación de Alciato, se vuelve a encontrar también en la alegoría de la Perseverancia de Cesare Ripa, pero relacionada a la lucha entre la virtud y el vicio; cfr. Ripa, 2012:466-467.



Fig. 4.6
Emblema *Obdurandum adversus urgentia*, en Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andres Alciato*, Nájera, Juan de Mongastón, f. 124v.

4.4 ¿FUERON LOS JEROGLÍFICOS INSTRUMENTO ACTIVO EN LA PRÁCTICA MNEMÓNICA?

No cabe duda de que entre los humanistas de los siglos XVI y XVII el arte de la memoria llegó a ser tema de largo alcance, no sólo por su aplicación a varios campos, entre los cuales los más importantes son la predicación, la retórica y, más en general, el estudio, sino también por las implicaciones filosóficas que podía abarcar tanto en la teoría como en la práctica. Por ese motivo la mnemotecnia se puede considerar una de las disciplinas más conocidas y pasible de diferentes declinaciones entre los géneros literarios y artísticos. Se ha visto que el aparato de Giulio Camillo se fundó a partir de las reglas clásicas de la memoria para desarrollar un sistema mnemónico único y concerniente las ideologías neoplatónicas, de la misma forma en que Francesco Colonna fundó su novela enciclopédica también sobre el pilar doctrinal del arte de la memoria, a la cual se añadieron los intereses anticuarios, arqueológicos, neoplatónicos y jeroglíficos. Se puede decir entonces que el arte de la memoria, excepto para los tratados centrados meramente sobre esta disciplina, fue utilizada por tratadistas, artistas y novelistas de entonces como

pedra angular sobre la que idear sus creaciones. Eso confirma los varios campos de actuación que esta técnica podía tener.

La ciencia jeroglífica y su derivación emblemática, como ampliamente evidenciado hasta ahora, fue algo que a la par que el arte de la memoria englobó varios campos de actuación, desde lo literario hasta todas las formas artísticas. Se trata de dos campos ampliamente conocidos y que ahondan sus raíces en tradiciones paganas, literarias, filosóficas y en parte religiosas, y es muy relevante su mutua compenetración.

Esta relación entre las dos ciencias puede analizarse con dos miradas diferentes. La primera es la que ve los tratados de emblemática a nivel de coherentes obras mnemónicas. Se trata de hipótesis lanzada por Merino Jérez, según el cual “los emblemas, ordenados numéricamente en el volumen y según ciertos grupos temáticos, simulan una sucesión de lugares que alojan imágenes cuyo significado se extrae del mote, del epigrama o del comentario”.¹⁷⁵ Puedo compartir esta constatación sólo en parte, dado que los tratados de emblemas, en mi opinión, no se pueden considerar una serie congruente y consecuente de *loci*. Eso podía darse meramente en algunos tratados que siguen un hilo lógico, o sea que en su construcción tratan de desglosar un solo asunto: es el caso, por ejemplo, del *Idea de un Príncipe político y cristiano* de Diego Saavedra Fajardo, del *Amorum emblemata* de Otto van Veen o del *Lucio Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales* de Juan Baños de Velasco. Más en general, los tratados de emblemas no tenían un hilo perfectamente lógico, como se puede apreciar de las primeras ediciones del *Emblematum liber* de Alciato y de las obras que siguieron, donde se pasa de un tema a otro sin ningún *fil rouge* aparente. Por este motivo no se puede hablar de composiciones de lugares adornados con imágenes memorables para la mayoría de los emblemas. Además, hablar de lugares visuales para una ciencia que nace sin el aparato visual, como es el caso de los emblemas es algo que va a menoscabar esta hipótesis, aunque es cierto que desde la edición de 1531 de los Emblemas casi nunca faltó el elemento visual.¹⁷⁶

¹⁷⁵ MERINO JÉREZ (2007), p. 209, n. 37.

¹⁷⁶ Algo sobradamente sabido también en el siglo XVI dado que Luca Contile presentando los emblemas afirma que *alcuni si trovano i quali dicono essere stato il detto libro [el Emblemata liber], primieramente stampato senza le figure, ma dopo alcuno tempo furono da quel gran iureconsulto giuditiosamente aggiunte, più per vaghezza e per bella vista che per più chiaro intelletto di quella mirabile poesia*; en Contile, 1574:24r. Se trata de voz que, más allá de la falta de intención de Alciato para que las ilustraciones no tuvieron papel en la fruición del significado del emblema, encuentra confirmación también en la impresión de la Opera Omnia de Alciato en 1548 (Lyon), con el autor todavía con vida y que autorizó la obra donde los emblemas se insertan solamente con la parte literaria, viuda de la visual.

Por mi parte me inclino a proponer un uso mnemónico de la imagen del emblema, o sea el campo visual usado para convertir el epigrama y la exegesis obrada por medio de la *subscriptio* en algo más recordable aún, que se pueda grabar más fácilmente en la memoria. El espacio de la ilustración sería entonces la mencionada tablilla de cera utilizada por Cicerón y Quintiliano como parangón de los *loci* y sobre las cuales poder crear las *imagines agentes* aptas para recordar.¹⁷⁷ De la misma forma que esas tablillas enceradas podían ser borradas su contenido para constituir nuevos modelos de cada composición, al igual se podía hacer con los cuerpos de los emblemas, que, sobre todo en los tratados más tempranos, tenían además la misma forma rectangular o cuadrada que podía tener la tablilla. En el espacio del grabado se disponían una serie, o mejor dicho una composición de imágenes percusivas que iban a explicar tanto las palabras del mote como su explicación y los sentidos más profundos. Sólo de esa forma se podía retener más fácilmente en la memoria el mensaje del emblema, asociando palabras e imágenes, estimulando el oído y la vista y activando de la forma la más completa posible la *phantasia*. Claramente cada tratado y cada autor necesitarían un estudio *ad hoc* sobre este tema, pero, como regla general, no cabe duda de que insertar el elemento visual en los emblemas, además que por razones de adorno y para mejorar la comunicación o, quizá, la apetencia del producto literario, fuera algo dictado por razones mnemónicas. Por eso, cada tratado emblemático no se puede considerar tramado por reglas mnemónicas en su entera, pero sí cada emblema tiene su propia vida y su propio mensaje que necesitan convertirse en un conjunto memorable a todos los niveles. Entonces si el arte de la memoria influyó sobre la emblemática, como parece ser, lo hizo como técnica para recordar cada emblema individualmente utilizando el sistema de las *imagines agentes*, pero sin que fuesen relacionadas entre ellas a lo largo de la gran mayoría de los tratados. La segunda vertiente es la que prevé el uso de jeroglífico y emblemas, o por lo menos su mención, en los tratados de arte de la memoria. Algo que parece confirmar la lectura de acabo que hacer sobre la matriz xilográfica como *locus*, siempre igual en cada tratado de emblemas y en que se van a componer las imágenes percusivas. Todos los ejemplos mencionados a lo largo de las páginas anteriores confirman la importancia de los jeroglíficos y de los emblemas para la práctica del *ars memorandi*, más precisamente para

Probablemente fue algo debido a los costes que alcanzaría la impresión de esta obra cuantiosa, pero se trata de versión que vio más publicaciones (1549 y 1571 en Basilea); cfr. Alciato, 2009: XXVII.

¹⁷⁷ Cicerón, *De orat.*, II, 354; Quintiliano, 1916:241.

la creación de las *imagines agentes*. Son muchos los autores que intentan explicar la importancia de la lectura y del estudio de los libros de emblemas para aprender a impresionar la imaginación, incluso copiando de esta parte visual que encierra un concepto mucho más amplio y cuyo recuerdo se fomenta por medio de las composiciones visuales. Quizá los numerosos testimonios aportados a lo largo de este capítulo fueron influenciados, claro está, por el amplio uso que se hacía de jeroglíficos y de emblemas en los ámbitos artísticos y literarios; tratándose del género que para sus finalidades más podía acercarse a las del arte de la memoria es muy comprensible esta asociación. Sin embargo, cabe señalar que ya en época clásica y en uno de los textos fundacionales del *ars memoriae*, más propiamente en la *Institutio oratoria* de Quintiliano, para recordar los cinco libros de Cicerón de la oración contra Verres se propone utilizar “determinadas figuras de todas las cosas como hacen los que escriben por signos, y determinaremos lugares infinitos por los cuales se expliquen todas las palabras”.¹⁷⁸ El autor latino en este pasaje se refiere a la memoria por palabras pero lo aquí más interesa es la referencia al uso de figuras que se derivan de los lenguajes por signos. Es muy probable que la referencia directa es a la escritura jeroglífica, demostrando de esta forma que el acercamiento entre estos signos y el arte de la memoria lleva fecha mucho más temprana en comparación a las nuevas manifiestas aportaciones de los humanistas entre los siglos XV y XVII.¹⁷⁹

Por fin, los estudios que se han llevado a cabo hasta la fecha no han rastreado significativas referencias de los autores emblemáticos a recursos mnemónicos entre las líneas de los apartados teóricos de sus tratados. Pese a eso, hay que subrayar que entre las finalidades de los trabajos emblemáticos había también la retención mnemónica de su contenido. Es algo que puede apreciarse de las palabras de Diego Saavedra Fajardo en la carta de dedicación de sus empresas al príncipe Baltasar Carlos:

Propongo a V.A. la Idea de un Príncipe Político Cristiano, representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y los oídos (instrumentos del saber) quede más

¹⁷⁸ Quintiliano, *Inst. or.*, XI, 2, 3; trad. en Quintiliano, 1916:242.

¹⁷⁹ Quintiliano añade además algunos ejemplos: “no es cosa inútil de aquella arte poner algunos signos para hacer a la memoria aquellos pensamientos que se han olvidados, como el signo de áncora (como arriba añadí) si se hubiese de hablar de la nave, o el de la lanza si de la guerra. Porque los signos sirven de mucho, y de una memoria se sigue otra ...”; cfr. *Ibid.*:243.

informado el ánimo de V.A. en la sciencia de reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosa.¹⁸⁰

No vuelvo a demorarme sobre el apunte que el autor hace sobre la importancia de los dos sentidos, el del oído y el de la vista, pero me parece muy relevante el final del período, donde se pone patente la función de las imágenes como parte de sus composiciones emblemáticas, es decir, para que “sirvan de memoria artificiosa”. Se denota así, además del conocimiento de la partición entre memoria natural y artificial, el objetivo de sus empresas y máxime de la parte visual.

Clara es entonces la confluencia entre estos dos géneros, con un reconocimiento más marcado del papel empleado por jeroglíficos y emblemas por parte de los tratados de arte de la memoria. Estos últimos identifican símbolos, imágenes o conjunto de imágenes como algo perfecto para ser memorable o, para utilizar el término más conocido por cualquier teórico de la mnemotecnia, para revestir el papel de *imagines age*

¹⁸⁰ Saavedra Fajardo, 1640.

PARTE II

5

LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y LA EMBLEMÁTICA: LA NATURAL CONFLUENCIA ENTRE DOS MUNDOS

5.1 LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y EL PODERÍO DEL LIBRO IMPRESO

Establecer un vínculo entre la Compañía de Jesús y el arte emblemática puede resultar algo arduo puesto que se trata de dos mundos que nacen con premisas diferentes, por no decir opuestas: el lenguaje oculto de los egipcios y, más en general, el mundo pagano para la emblemática; el mundo religioso cristiano y su búsqueda del acercamiento a la virtud enseñada por Dios, concretizada en ámbito contrarreformista, para la Compañía de Jesús. Después de la acción inicial de Ignacio de Loyola, la Compañía nació el 27 de septiembre de 1540 tras la aprobación por parte del papa Paulo III de la bula *Regimini militantis ecclesiae*,¹ y analizando algunos caracteres peculiares de esta orden religiosa podemos darnos cuenta de que la falta de diálogo y de elementos comunes entre estos dos mundos es algo meramente aparente. En este apartado no quiero extenderme directamente en la historia de la Compañía dado que el análisis de la semiótica de la Orden que se llevará a cabo más adelante nos conduce a una pormenorizada investigación capaz de cubrir muchos aspectos históricos y culturales de la Compañía. Exactamente por esta razón en diferentes puntos del texto se harán indispensables algunas pinceladas históricas para entender los puntos clave del desarrollo del estudio del uso de la imagen y del símbolo entre los jesuitas, algo que no se puede entender de forma completa sin partir de un análisis previa sobre la importancia del libro y de su contenido. En efecto, el contenido de algunos escritos fundacionales de la misma Compañía y, por consiguiente, de Ignacio de Loyola, nos da algunas sugerencias sobre la acogida de la imagen y de su utilización simbólica en el ámbito de las actividades de la Orden. No es este el lugar para dedicarme a la relevancia que tuvo la Compañía durante sus primeros dos siglos de vida para la educación de diferentes estamentos sociales y para extender geográficamente la religión católica, profesando y enseñando la palabra de Cristo en los nuevos territorios de ultramar. Sin embargo, cabe decir que eso fue posible, tanto en Europa como en los territorios lejanos, brindando y estableciendo en el primer caso una sólida frontera para

¹ Diez años después de esta aprobación, el 21 de julio de 1550 tuvo lugar la confirmación, con pocas modificaciones, por parte de papa Julio III con la bula *Exposcit debitum*. La documentación sobre la Compañía de Jesús es copiosa entre documentos oficiales, comunicaciones entre los fundadores y otros personajes relacionados con la actividad de la Orden, relaciones sobre la evangelización y sobre el sistema pedagógico. Existe la digitalización completa de los *Monumenta Historica Societatis Iesu* (MHSI), catalogados en el *Archivum Romanorum Societatis Iesu*, en: sjweb.info/arsi/Monumenta.cfm. Consultado el 31/03/2020.

aislar los brotes protestantes en el Norte del Viejo Continente, mientras en el segundo se manifestó como precursor del venidero asentamiento del poder europeo y como verdadera instalación y consolidación de poder, educación y proselitismo junto a otras órdenes como los dominicos y los agustinos. Ahora bien, quedando entre los confines literarios y artísticos trazados por la emblemática, verdadero centro de nuestra investigación, cabe decir que la relación entre los jesuitas y el libro impreso como instrumento de educación y de expresión artístico-religioso fue algo profundo. En efecto, la misma historia de la orden tiene una estrecha relación con el libro, comenzando con aquellos que ocasionaron el primer atisbo de fervor religioso en Ignacio que, hasta aquel momento, sólo era un laico soldado que se estaba restableciendo de los daños psicológicos y de las graves lesiones físicas ocasionadas por los franceses en el asedio de Pamplona, cuando intentó defender la ciudad.² Pues, es acontecimiento clave para la historia de Ignacio, como veremos también en el análisis de los emblemas preparados para la fiesta sevillana en honor de su beatificación.

Volviendo a la primigenia iluminación del futuro fundador de la orden, esta tuvo idealmente lugar durante o después de la lectura de dos libros impresos, la *Vida Christi* de Ludolfo de Sajonia y el *Flos sanctorum*, versión vulgar de la *Leyenda Aurea* de Jacobo de Vorágine. Sin embargo, si la lectura de estos textos se puede considerar la primera semilla para la futura Compañía atestiguando la relevancia de este medio cultural, dos

² Tan importante fue el episodio que todas las biografías de Ignacio la mencionan. Cabe decir que la biografía ignaciana en la segunda parte de siglo XVII se basaba sobre cinco obras fundamentales y que se estiman realizadas de noticias de primera mano. Quizá la fuente más importante es la denominada “Autobiografía” de Ignacio, que no es más que el resultado del diario relleno por el padre portugués Gonçalves de Cámara, estrecho colaborador de Ignacio quien le dictó su día a día y su historia. Sin embargo, esta autobiografía no llegó a ser imprimida oficialmente, aunque circuló ampliamente entre los círculos jesuitas como prueba la primera “Vida” publicada, que fue la de Pedro de Ribadeneira, que de la “Autobiografía” recojo muchas informaciones en su *Vida del bienaventurado Padre Ignacio de Loyola*, redactada en latín y publicada en Nápoles en 1572. Otra biografía muy importante fue impresa en Roma en 1585 por Juan Pablo Maffei con el título de *De vita et moribus Ignatii Loiolae*. Se trata de obra que en algunos pasajes idealiza la persona de Ignacio, incluso inventando algunos discursos del fundador. No obstante, junto a la Vida escrita por Ribadeneira fue la fuente sobre la cual se escribieron las Vidas más tardías escritas en el siglo siguiente, cuando las biografías se enriquecieron de investigaciones que podemos denominar de archivo dado que aportaron nuevos materiales deducidos de relaciones o del archivo general de la Orden, más estructurado en aquel tiempo. Pues, es el caso de Daniello Bartoli que en 1650 publica en Roma *Della vita e dell’ Instituto di S. Ignacio fondatore della Compagnia di Giesu*. Otro texto de referencia sobre la vida de Ignacio fue obra del padre Francisco García que en la recta final del siglo XVII, más precisamente en 1685, publicó en Madrid la “Vida, virtudes y milagros de San Ignacio de Loyola”. Ribadeneira, Maffei, Bartoli y García fueron entonces los cuatro autores más seguidos para sacar noticias sobre la vida de Ignacio, incluso claramente el mencionado episodio de la lesión de la pierna después del asedio pamplona *vid.* “Autobiografía” en Ignacio de Loyola, 1963:90-91; Ribadeneira, 1863:21-25; Maffei, 1658:6-13; Bartoli, 1650:9-12; García, 1722:28-32. Sobre las biografías del Santo, sus autores e influencias, cfr. Betrán, 2010a, pp. 62-69.

elementos más aseveran la importancia del libro impreso. Como mencionado, el libro fue, junto a la predicación, el elemento más relevante para la acción de los jesuitas, algo confirmado por el hecho de que los diferentes Colegios de la orden no tardaron en instalar imprentas de propiedad donde estimular la producción escrita y abaratar su difusión.³ En estas imprentas se producía una gran variedad de textos como por ejemplo los libros de devoción para las cofradías, los programas de estudio y, sobre todo, los libros de texto que servían para estos últimos y que encontraban cabida en la *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*, más conocida sencillamente como *Ratio Studiorum*.⁴ Entre estos y según los diferentes niveles de enseñanza que se daba en los diversos cursos es indudable la importancia de los libros de humanidades: se trata de libros para ejercitar las lenguas clásicas como el griego, el hebreo y el latín y entre los cuales hay que destacar los textos de rétores como Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, pero también obras de autores más contemporáneos y que remiten a la misma tradición retórica asumida por el humanismo, como es el caso de los *Adagia* de Erasmo de Róterdam.

Cabe señalar que se trata sólo de algunos de los muchos textos que fueron objeto de estudio en la formación jesuítica, pero es importante constatar que ya los hemos encontrados durante este trabajo como fuentes principales para las noticias y las técnicas del arte de la memoria clásica recogidas, estudiadas y reelaboradas por los eruditos renacentistas a partir del siglo XV en adelante. Esto es algo relevante dado que este arte, o sería mejor decir práctica, fue una de las tradiciones propicias para el desarrollo de la

³ Entre las primeras imprentas en los Colegios jesuitas hay claramente aquella del Colegio Romano en 1556, el mismo año en que se plantó aquella en Mesina. En Francia se instalaron en París, Burdeos y Saint-Omer, mientras en Portugal tuvieron lugar en los Colegios de Coimbra y Évora. En cuanto a España, la primera parece ser la de Toledo (1591), pero recubrieron gran relevancia también las imprentas de Granada, Sevilla y Cádiz; cfr. *Ibid.*, pp. 26-28.

⁴ Traducible en su denominación más extensa con “Sistema normativo y ordenación de los estudios de la Sociedad de Jesús”, es la legislación pedagógica que se adoptó para todos los Colegios de los jesuitas alrededor del mundo. La elaboración de la *Ratio studiorum* definitiva llevó más de medio siglo de investigaciones e intentos por parte de los exponentes más en vista de la Compañía a comenzar del mismo Ignacio. El primer paso hacia la redacción definitiva se remonta al 1541, cuando la Compañía llevaba sólo un año de vida oficial, con la *Fundación de collegio* y uno de los pasos más determinantes en la reflexión sobre la actividad pedagógica nació a la hora del nacimiento del Colegio Romano, pensado por Ignacio como seminario universal para los jóvenes jesuitas en formación y como escuela para los externos. El papel de faro para el crecimiento de la Compañía puso este Colegio en el centro de la actividad de la orden y como modelo para todos aquellos Colegios que habrían nacido en futuro y por eso sus reglas fueron redactadas por su rector, y en aquel momento secretario de Ignacio, Juan Alfonso de Polanco. La *Ratio* tenía que reglamentar todos los grados de estudios de los colegios de la Compañía y después de muchas versiones se llegó a aquella final de 1599, cuya *editio princeps* fue a cargo del editor Tarquinio Longi en Nápoles. Siguió las ediciones de Maguncia (1600), otras dos napolitanas (1608 y 1610) y una romana de 1616 que, excluido algunos pequeños cambios, no se modificó hasta la abolición de la Compañía en 1773; sobre el tema *vid.* Zanardi, 1998; Soto Artuñedo, 1999; Batllori, 1993.

relevancia del símbolo en la tradición renacentista hasta el refinamiento alcanzado con los emblemas y para otorgar a ellos más utilidad y significado a lo largo de sus diversos avances en el suceder de las décadas. El arte de la memoria brindaba pautas de las cuales los rétores podían aprovechar en su trabajo que, en el ámbito jesuítico, era una de las tareas más importantes y en las cuales se quería formar a los jóvenes. De hecho, de los muchos aspectos de los documentos de educación de los jesuitas la retórica tuvo gran influencia para la educación y para que los alumnos pudieran desarrollar sus capacidades para enseñar a las gentes la palabra de Cristo, alcanzando sus corazones e hincándoles conceptos morales. Sin embargo, dejando para el próximo apartado un más detallado detenimiento sobre Ignacio y la relevancia del arte de la memoria en sus “Ejercicios Espirituales”, cabe destacar que la producción editorial que se llevaba a cabo en los colegios de la Compañía nos brinda unos indicios sobre otras fuentes que, además de aquella de corte humanístico ya mencionadas, fueron utilizadas por los sabios teólogos, profesores y alumnos jesuitas para formar su postura hacia las imágenes, los símbolos, los jeroglíficos y los géneros emblemáticos. Además, dentro del uso que de estas formas visuales se hizo en las justas poéticas organizadas en el ámbito más general de las fiestas religiosas, aquí pueden rastrearse la mayoría de las fuentes usadas para las creaciones simbólicas. Como analizado por José Luis Bertrán, entre el 1540 y el 1700 más de la mitad de los libros impresos por autores españoles de la Compañía de Jesús versa sobre teología, tanto práctica como doctrinal, incluyendo los tratados sobre la interpretación de las Sagradas Escrituras, las exégesis de los Padres de la Iglesia y la teología escolástica en que la *Suma* de Santo Tomás destaca por su relevancia.⁵ Con referencia al mismo lapso de tiempo, el 13% de la producción editorial se atribuye a los textos humanísticos en parte ya mencionados, mientras que aún más, hasta alcanzar el 20% del total, se relaciona con la temática histórica. No sólo se incluyen aquí los libros de historia universal o eclesiástica escritos por miembros de la Compañía, sino que caben también aquellos textos aptos a la construcción de la memoria interna de la recién nacido Orden. En este sentido se incluyen varias crónicas que proceden de todos los Colegios puestos en marcha a lo largo de las décadas y de todas las misiones llevadas a cabo, pero, lo que más aquí nos importa a efecto del análisis del uso de los símbolos, también todas las relaciones festivas ocasionadas por las beatificaciones o canonizaciones de los

⁵ Bertrán, 2010a:37.

miembros jesuitas. Pues, la importancia de estos textos reside en la capacidad de dirigirse tanto al interior de la Compañía, respondiendo a los intentos de encomio y testimonio, como al exterior para difundir el alcance de las capacidades de organización de la Compañía y el nivel intelectual y creativo que tenía que servir de propaganda y confirmación de la propensión a la predicación.

En resumen, cabe decir que el papel de la imprenta es fundamental para entender no sólo la acción y la política de la Compañía de Jesús, sino su mismo nacimiento y la teoría de la imagen que pronto surgió como uno de los nudos a desenredar en un ámbito religioso europeo que veía la cristiandad desgarrada por la polémica reformista y su iconoclastia. De hecho, para entender la semiótica jesuita, que como veremos tuvo un papel de primer plano en la enseñanza y en la producción de la Compañía, hay que entender lo varios matices de la realidad de las primeras décadas del siglo XVI, sobre todo desde cuando Ignacio se fue a París para empezar su recorrido académico y que lo condujo a Roma para la fundación de la nueva Orden. No cabe entonces la menor duda de que existió y existe una teoría del signo, pero para entenderla en profundidad hay que analizar, además de la producción imprenta de la Compañía, también la vida del mismo Ignacio y otros fundadores, sus producciones literarias y la efectiva práctica simbólica que desembocó, desde el final del siglo XVI, en las teorías y en la verdadera producción emblemática.

5.2 IGNACIO DE LOYOLA Y EL NACIMIENTO DE LA CULTURA SIMBÓLICA JESUITA

Ignacio de Loyola (1491-1556) fue consciente de la relevancia de la educación ya desde la joven edad tanto que, como citado por Peter Daly y Richard Dimler, se le achacó la frase: “Dadme un niño de siete años y me pertenecerá para siempre”.⁶ Esta consciencia ignaciana sobre la preeminencia de la educación y de la formación fue fruto directo de la misma experiencia educativa del fundador de la Orden, algo que fue la semilla para las futuras pautas de la *Ratio studiorum*. A confirmación del papel predominante del estudio

⁶ Daly; Dimler, 2016:47.

en la formación y actividad de Ignacio cabe decir que en su autobiografía, al tiempo de su llegada a Venecia después de haber visitado la Tierra Santa, se afirma:

“Después que el dicho pelegrino entendió que era voluntad de Dios que no estuviese en Jerusalén, siempre vino consigo pensando qué haría, y al final se inclinaba más a estudiar algún tiempo para poder ayudar a las ánimas”.⁷

Queda aquí patente la relevancia que tenía la educación y la sabiduría para el apostolado planteado por Ignacio que, por su parte, cambió radicalmente su postura desde el modelo inicial de los primeros años de acercamiento a la religión que se parecía de cerca a la manera de san Francisco de Asís, hombre sin letras que se retiró en la naturaleza, hasta una más considerada formación teológica y filosófica que mediaba entre la tradición medieval y las novedades del humanismo renacentista.⁸ Esta elección, junto a los siguientes años de estudios cuyo recorrido Ignacio empezó con sus 34 años (terminándose con la consecución del título de *Magister artium*, es decir, doctor en filosofía), fueron la origen del sucesivo fenómeno de los Colegios jesuitas abiertos por diversos fundadores de la Orden, en un primer momento sin enseñanza directa para luego ampliarse también a esta tarea. De hecho, leyendo las crónicas sobre el Colegio de Mesina, el primer donde se aplicó la enseñanza, donde se aceptaban externos y primigenio laboratorio para probar un programa docente y de educación redactado por Jerónimo Nadal, aprendemos más veces que se introdujo paulatinamente el modo de enseñar de la universidad de París.⁹ Una expresión que encontrará cabida también en los primeros escritos jesuitas de matriz pedagógica y que resultaba muy bien conocido por los miembros de la Orden a partir de los fundadores de la Compañía que se formaron exactamente en París y de aquí exportaron el llamado *Modus parisiensis* a todos sus Colegios.¹⁰ De hecho, ya en la Bula

⁷ “Autobiografía”, en Ignacio de Loyola, 1963:115.

⁸ Rogelio, 2012:7.

⁹ *In quo parisiensis Universitatis in docendo modus paulatim est inductus*, en MHSI, Pol. Chron., 282, n. 243. Otras menciones parecidas se hallan en los informes, documentos y estatutos del Colegio: *Seguitando il modo e ordine che s’usa in Parigi essendo il meglio che tenere si possa per facilmente e perfettamente diventare dotto nella lingua latina*, en *Scopus et ordo Schol. Mess.*, MHSI, Mon. Paedag. I, 385; *Conformando il tutto al modo parisiense, il quale fra gli altri si reputa essere e exactissimo e utilissimo*, en MHSI, Mon. Paedag. I, 386; *Si serva il modo di Parigi*, en MHSI, Nadal I, 120-121; cfr. Codina Mir, 2004:44, n. 4-8.

¹⁰ El mismo Ignacio escribió en una epístola dirigida a Padre Claudio Jajo el 8 de agosto de 1551 que *símilmente potrà dar maestri di essa theologia, quali facciano li corsi, al modo detto de Parigi, dove la*

de aprobación de la Compañía en 1540 se resalta que los diez fundadores eran “maestros en artes y graduados de la Universidad de París”. Pero ¿en qué consiste este *modus parisiensis*? Se puede afirmar, aunque con cierta aproximación, que el sistema universitario en la Europa del siglo XVI se dividía en tres modalidades: el modelo de los estudiantes de Bolonia; el modelo de maestros de París; el modelo híbrido, que mediaba entre los dos, asentado primigeniamente en Oxford. Si el modelo boloñés, donde eran los estudiantes quienes contrataban los servicios de los profesores y que era el predominante también en tierra española, se dirigía a una sociedad que necesitaba profesionales ya formados y por eso se centraba más en algunas carreras como medicina y derecho, en el modelo parisino eran los profesores quienes ofrecían sus servicios a los estudiantes y la formación era más científica y teórica, más basada en la teología.¹¹ Más en general, desde el comienzo del siglo XVI la Universidad de París, que ya era considerada entre las más importantes de Europa pero sobre todo la más cosmopolita al acoger alrededor de 4.000 estudiantes, se reorganizó para concentrar las enseñanzas en sus colegios, donde residían religiosos de distintas órdenes¹² y donde, además, se instaló un régimen de convictorio, algo que seguramente dejó su huella en Ignacio y sus compañeros que se vieron involucrados en un ambiente donde estudiantes y profesores podían tener un gran nivel de interacción que se acompañaba según las mismas pautas horarias, reglamentarias y según las prácticas académicas. Los cargos fueron también algo habitual en la organización de los Colegios parisinos, con a la cabeza de cada uno una autoridad que podía llamarse *Primarius* o *Magister*, algo muy parecido al *Prior*, *Praepositus* o *Provisor* de los Colegios jesuitas. También existía un oficial para cada disciplina denominado *Magister studentium*: referencia directa a este fue el *maestro delli studi* establecido por Nadal en el Colegio de Mesina. En la tradición parisina cada figura se reglamentaba de forma muy detallada, exactamente como se hizo en la *Ratio studiorum*, con comunión también en las estrictas reglas de acceso y de comportamiento a mantener en la vida interna de estas instituciones, incluyendo los castigos (también físicos) y los premios que servían de estímulos para los alumnos. Adentrándonos en algo que en esta sede parece

Compagnia prima ha studiato, et sa il modo de procedere che li si tiene [análogamente podrá dar maestros de esa teología, que hagan los cursos al modo dicho de París, donde la Compañía antes ha estudió y sabe el modo de proceder que allí tienen], en MI, *Epp.* III, 604-605 [1551]; cfr. Codina Mir, 2004:44, n. 9.

¹¹ Para un análisis más profundo sobre el *Modus parisiensis* y los efectos sobre el Colegio de Mesina de los jesuitas, véase Herman, 1914; Codina Mir, 1968.

¹² Había colegios de Agustinos, Cluniacenses, Dominicos, Menores y muchos más.

más destacable, es decir el ámbito metodológico, hay que decir que el modo parisino preveía una constante en todos sus cursos de estudios: el ejercicio. Muy importante a este respecto era el papel de las *disputationes*, de molde más bien escolástico pero que podía espolear a los estudiantes a través de la práctica.¹³ Se trata de verdaderos debates que se ponían en pie después de la *lectio* y de las *quaestiones*. Durante estas disputas los estudiantes argumentaban en pro o en contra de los conceptos expuestos en las diferentes lecturas que abrían las clases de gramáticas, humanidades, teología y artes. Sin embargo, aún más importante que esta ejercitación, que como dicho se considera más bien de procedencia escolástica, hay otras usanzas que destacar para las consecuencias sobre la teoría de la imagen jesuita. En efecto, entre las prácticas que los jesuitas han tomado de París hay, como comentado por Codina Mir, “el aprendizaje de memoria (*pensum*)” y “los cuadernos para anotar citas de los mejores autores clásicos y enriquecer así el vocabulario (*copia verborum, loci communes, rapiarium, thesaurus*)”.¹⁴ El recurso a la práctica mnemónica era entonces muy utilizada para el aprendizaje y en la época del ingreso de Ignacio en la universidad parisina acababa de llegar a maduración un cambio en las materias de enseñanza. El humanismo renacentista llegó para cambiar el *modus* parisino de forma radical, dejando atrás los métodos medievales. Según esta lógica las lenguas antiguas (hebreo, griego y latín), la retórica y la gramática fueron las bases de las que no se podía prescindir en los estudios, y las gramáticas medievales se sustituyeron con autores clásicos como Homero, Horacio, Cicerón y Virgilio, de los cuales se intentaba aprender y reproducir el uso de la lengua: el mismo método que se adoptó en los Colegios jesuitas. Quintiliano y su retórica reemplazaron la lógica y la dialéctica para perseguir el ideal del hombre virtuoso renacentista, es decir, alcanzar la virtud a través de las letras. Pues, se puede afirmar con buena razón que el *modus parisiensis* fue la llave que abrió las puertas del humanismo renacentista a los fundadores jesuitas y, por consiguiente, a la orden a punto de ser fundada. Sin embargo, si en esta nueva metodología podemos rastrear algunas de las huellas que nos acercan a la comprensión de la semiótica jesuita

¹³ Otra comparación entre el modo parisino y las reglas de los Colegios jesuitas se puede establecer en el horario de las clases. En París el día comenzaba con la misa y había dos horas de clases tanto por la mañana como por la tarde; práctica muy parecida se incorporó entre los jesuitas, con tres horas de clases en cada parte de la jornada. También las clases y sus subdivisiones en *decuriae* fue algo que la ordenación jesuita recojo de París. Sobre la comparación entre el *modus parisiensis* y los Colegios jesuitas véase Codina Mir, 1968; Íd., 2004).

¹⁴ Codina Mir, 2004:53.

corresponde también a verdad que el método parisino llevaba todavía indicios de la “superada” pedagogía medieval, empezando del citado método escolástico de las *disputationes*. De hecho, si es verdad que para los estudios teológicos y de humanidades la universidad de París estaba actualizada a las novedades procedentes del humanismo renacentista, insertando la retórica y los rétores clásicos para mejorar la formación de los alumnos y uniendo una cierta parte de la filosofía e ideas literarias de molde pagano en los estudios más marcadamente cristianos, cabe decir que la misma universidad y el ambiente en que se desarrolló eran hijos de una tradición que ahondaba sus raíces en el caldo de cultivo escolástico. En efecto, a su llegada a París en 1528 Ignacio de Loyola empezó sus estudios de gramática en el Colegio de Montaigu para luego pasar al Colegio de Santa Bárbara. Si en este último se inclinaron para la educación según la nueva metodología humanística, en el primer Colegio todavía había discusiones e incertidumbres sobre la actualización de los métodos de enseñanza, quizá con un predominio de la pedagogía medieval todavía basada en la lógica, la dialéctica y en las disputaciones escolásticas.¹⁵

A efecto del estudio y de la comprensión de la idea sobre las imágenes y los símbolos de los jesuitas es entonces significativo averiguar las teorías sobre los mismos con las cuales Ignacio y los otros fundadores pudieron entrar en contacto y en consecuencia reflejar en sus textos, experiencias y prácticas. De hecho, la iconología jesuítica parece tener algunos rasgos del sistema semiótico descrito por Agustín que, gracias a su interpretación realizada por Santo Tomás en la “Suma teológica”, fue uno de los ejes de la enseñanza escolástica.¹⁶

San Agustín en su *De doctrina christiana* aborda el tema del signo sobre todo al comienzo del segundo libro del tratado, cuando establece una verdadera teoría del símbolo tanto para la práctica como para comprender la exégesis de la Sagrada Escritura. Las

¹⁵ No es cierto si en el Colegio Montaigu en aquel tiempo se utilizaba todavía solamente el método medieval o había una mediación entre las dos teorías educativas, pero no cabe duda de que Ignacio pudo introducirse en el sistema de enseñanza parisino también probando el sistema escolástico. Peter Daly y Richard Dimler sugieren que el nuevo método humanístico fue apoyado, entre los demás, por Erasmo de Róterdam, pero al ser este bajo la lupa de la Inquisición por herejía por sospechas de luteranismo, y a raíz de las insurrecciones luteranas de 1521, al menos por la tercera década del siglo XVI parece que muchos Colegios parisinos, entre los cuales el Montaigu, no actualizaron de forma determinada el sistema de estudio según las nuevas fronteras renacentistas. Algo que sí sucedió cuando Ignacio se trasladó al Colegio de Santa Bárbara desde el 1529; cfr. Daly; Dimler, 2016:47.

¹⁶ Sobre la teoría del símbolo en el Medioevo véase Chydenius, 1960; Chydenius, 1975. Sobre la teoría del signo en S. Agustín véase Markus, 1957; Darrel Jackson, 1969; Pegueroles, 1986.

observaciones de Agustín quizá fueron entre las más relevantes, si no las más importantes en sentido absoluto para la semiótica medieval, constituyendo sus bases junto a las teorías de Pedro Abelardo. Su idea, que de todas formas no aparece del todo uniforme a lo largo de sus escritos si comparamos los más temprano con los más tardíos, puede considerarse que el *Signum est quod se ipsum sensui et praeter se aliquid animo ostendit*,¹⁷ y que *Omnis doctrina vel rerum est vel signorum, sed res per signa discuntur*.¹⁸ Como dicho, es con la *Doctrina christiana* que explica más extensamente su teoría exponiendo las tres categorías en las cuales se diferencia el símbolo:

- 1) *Signa naturalia*: símbolos naturales que no tienen ninguna intención de significar algo, pero nos confieren consciencia de algo que va más allá de la apariencia, como por ejemplo el humo que significa o supone el fuego.¹⁹ Junto a estos símbolos naturales que no son creados con la intención de significar algo ajeno, existen los *signa data*, es decir aquellos símbolos creados por los seres vivientes y que estos enseñan y aprenden entre sí para transmitir los movimientos del alma dictados por sus sentimientos o por algo que han percibido o entendido.²⁰ Ahora bien, la diferencia entre las dos tipologías no es el significado sino la intencionalidad, que en los naturales no cabe mientras sí en los símbolos convencionales. Además, algo que se necesita subrayar es que el signo es una herramienta para transmitir algo que reside en el interior de un sujeto a otro sujeto.

- 2) *Signa propria*: símbolos creados por el ser humano cuyo significado se asume por convención. Por ejemplo, la palabra “buey” denota al animal y sus características, pero puede significar también al evangelista.

¹⁷ *De Dialectica*, V: [el símbolo es algo que se muestra a los sentidos y que no es él mismo a la mente]. Se repite también en el *De doct. chr.*, II, 1: *Signum est res, praeter speciem quam ingerit sensibus, alius aliquid es se faciens in cogitationem venire* [El signo es algo que, ofreciéndose a los sentidos, transmite algo diferente al intelecto].

¹⁸ *De doct. chr.*, I, 2, 2: [toda la doctrina trata de cosas o de signos, pero las cosas se aprenden por medio de signos].

¹⁹ *Naturalia sunt quae sine voluntate atque ullo appetitu significandi praeter se aliquid aliud ex se cognosci faciunt* [Los signos naturales son aquellos que, además de cualquier intención o deseo de utilizarlos como signos, conducen al conocimiento de otra cosa] (*De doct. chr.*, II, 2).

²⁰ *Data vero signa quae sibi quaeque viventia invicem dant ad demonstrandos quantum possunt motus animi sui, vel sensa aut intellecta quaelibet* [Los signos convencionales, en cambio, son aquellos que los seres vivos intercambian mutuamente para mostrar, lo mejor que pueden, los sentimientos de sus mentes, o sus percepciones o sus pensamientos] (*De doct. chr.*, II, 3).

- 3) *Signa translata*: símbolos dejados como herencia por Dios. Es un concepto muy parecido a aquello bajo el cual se asumieron los jeroglíficos por parte de los humanistas, es decir, *imagines figuratae* que componen el mundo. El adjetivo “figurado” no se refiere a la naturaleza visual de la imagen sino al proceso hermenéutico a raíz de la producción de la imagen.

Claramente esta última tipología es la más importante de las tres para la construcción de la teoría de la imagen jesuítica cuyo ámbito se ampliará no solamente a las figuras bíblicas, sino también a la invención de las figuras retóricas y plásticas. Sin embargo, en la teoría agustiniana la formación, recepción y comprensión de los símbolos forman un triángulo semántico del que no se puede rehuir y cuyos elementos (*signum*, *significatio*, *res*) pueden traducirse en tres entidades: Dios, la cosa y la memoria trascendental. Como afirmado por Juan Pegueroles:

El sentido se halla primero en la cosa, puesto allí por Dios, origen de todo ser y sentido. Una vez reconocido por el hombre (gracias a su preconocimiento en la memoria), el sentido es puesto en el signo por el hombre, para manifestarlo y comunicarlo.²¹

Según este enfoque cabe decir que la creación de símbolos inviste varios sectores de la educación: la vista para las imágenes plásticas, el oído con la retórica y sus figuras y el intelecto para intentar la comprensión de los diferentes niveles de significado detrás del simulacro.²²

Otro interesante apunte agustiniano inherente a este último tema se refiere a la subdivisión establecida para los símbolos humanos y su pertenencia a un sentido peculiar del hombre o, para mejor decir, cada símbolo compartido entre los seres humanos pertenece a un particular sentido. De esta forma tendremos símbolos para la vista (señales y gestos, estandartes militares, etc.), símbolo para el olfato (el olor del bálsamo con que se untaron los pies de Cristo); símbolos perceptibles con el sentido del gusto (lo del sacramento de

²¹ Pegueroles, 1986:106. Sigue explicando: “Dios crea la cosa imponiendo la forma inteligible a la materia sensible. La cosa sensible es imagen de la Idea inteligible en Dios [...]. Toda realidad sensible puede considerarse por tanto como una palabra de Dios”.

²² Dekoninck, 2016:75.

su cuerpo y sangre); símbolos para el tacto (la mujer que toca la orla de su vestimenta); símbolos perceptibles por los oídos (las palabras o el sonido emitido por algún instrumento musical).²³ Esta constatación de Agustín es muy importante a la hora de leer algunos pasajes de los “Ejercicios espirituales” de Ignacio, como veremos en breve.

Ahora bien, no cabe duda de que Ignacio y los fundadores de la Compañía estuvieran al tanto de las nuevas modalidades de estudio puestas en marcha con la actualización del plan pedagógico a los nuevos textos humanísticos. Aquí, como se ha visto, las lecturas incluían a todos los rétores más conocidos del mundo clásico y tres de los más estudiados, Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, hacen referencia a la relevancia de la memoria para convertirse en buenos rétores. Exactamente aquella memoria que en el Renacimiento se volvió a estimular con la reviviscencia del arte de la memoria, en la cual como ya hemos visto se postulaba la formación de lugares e imágenes para crear la red de significados, o palabras, que recordar y repetir en público o interiormente. Sin embargo, los futuros jesuitas conocían también la recién expuesta teoría escolástica de matriz medieval sobre las imágenes y los símbolos que, una vez más, subraya la importancia de la “figura” para la exegesis de las Escrituras, para la retórica y para que puedan estimular cada sentido corpóreo.²⁴ Elementos presentes tanto en el prototipo de enseñanza humanístico renacentista como en aquello escolástico y que encontramos en las directrices que el mismo Ignacio nos brinda con sus palabras.

5.3 LOS “EJERCICIOS ESPIRITUALES” Y LAS IMÁGENES

Los Ejercicios espirituales pueden considerarse una de las obras más conocidas e influyentes de la cristiandad junto quizá a la “Imitación de Cristo” y su importancia, todavía actual, fue percibida en toda su fuerza ya a partir del siglo XVI, cuando este texto de gimnasia interna para llegar a conocernos y descubrir a Dios fue una de las herramientas más utilizadas por los jesuitas tanto internamente, para ayudar los espíritus

²³ *De doc. Christ.* II, III, 4.

²⁴ En su *De dialectica* (V) Agustín establece una teoría del lenguaje estrechamente atada al símbolo afirmando que: *Verbum est uniuicuiusque rei signum, quod ab audiente possit intelligi, a loquente prolatum* [La palabra es un signo de algo que el oyente puede entender cuando lo pronuncia el hablante] y, en el mismo pasaje sigue: *loqui est articulata voce signum dare* [hablar es brindar un signo en forma de voz].

de los religiosos y el crecimiento espiritual de los alumnos, cuanto exteriormente, para la acción de conversión y proselitismo en otros ámbitos y territorios. Hay muchos testimonios del uso y de la utilidad de este texto por parte de religiosos, como es el caso del Dr. Bartolomé Torres que, en el siglo XVI, ocupaba una cátedra en la Universidad de Sigüenza para luego convertirse en obispo de Canarias:

Hago a Dios testigo de esta verdad, que, con haber treinta años que estudio y muchos que leo teología, en todo este tiempo no he sabido tanto para mi aprovechamiento si de ello me quisiera aprovechar, cuanto me enseñaron en la dicha casa de la Compañía [de Alcalá], haciendo los ejercicios por espacio de pocos días.²⁵

Sin embargo, no es este el lugar para profundizar la naturaleza del texto²⁶ y creo que es suficiente ampararme en las palabras del mismo Ignacio que abren el texto de los “Ejercicios”:

Por este nombre, ejercicios espirituales, se entiende todo modo de examinar la conciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental, y de otras espirituales operaciones, según que adelante se dirá. Porque así como el pasear, caminar y correr son ejercicios corporales, por la misma manera todo modo de preparar y disponer el ánimo, para quitar de sí todas las afecciones desordenadas, y después de quitadas para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánimo, se llaman ejercicios espirituales.²⁷

Los ejercicios fueron elaborados por Ignacio entre el 1522 y el 1535, entre la estancia de Manresa y la parisina y se pueden definir como un manual que guía el fiel practicante durante treinta días de experiencia de purificación a lo largo de las cuales se acompaña

²⁵ En Ignacio de Loyola, 1963:165.

²⁶ No se conserva el texto original de los Ejercicios y la primera versión castellana es el manuscrito de Bartolomé Ferrao, utilizado por el mismo Ignacio para practicar y siendo también objeto de enmiendas por el mismo fundador de la orden. Este es el texto que habitualmente se define como autógrafo y es la versión publicada en los *Monumenta ignatiana* por el Padre Codina. La edición príncipe es de 1548, publicado por Antonio Blado y con el gasto de publicación enteramente a cargo de Francisco Borja, duque de Gandía; cfr. O'Malley, 1999:141. Sobre la génesis de los Ejercicios, véase el siempre válido texto de Iparraguirre, 1946-1973.

²⁷ Cfr. “Ejercicios espirituales” en Ignacio de Loyola, 1963:198.

diariamente en los ejercicios, subdividiendo el tiempo entre meditaciones y plegarias conducidas por un director espiritual. De esta forma la persona sometida a esta purificación del alma y búsqueda de la divinidad se convertirá a la fe católica o fortalecerá su creencia. Cada una de las cuatro semanas de práctica corresponde a cuatro diferentes partes de los ejercicios: la primera semana se dedica a la meditación sobre los pecados y está centrada en la contemplación de la Creación realizada por Dios; la segunda semana se refiere a la vida de Cristo hasta el día de ramos, y durante estos siete días se contemplará el Nacimiento de Cristo y la Trinidad; la tercera semana se centra en la Pasión de Jesús; la cuarta y última semana se dedica a la resurrección y ascensión de Cristo.

Ahora bien, lo que más importa en este lugar es la consideración de las imágenes y su uso por parte de Ignacio para el éxito de esta gimnasia mental y del alma. En la meditación de la primera semana dedicada a los tres pecados Ignacio nos brinda las directrices para la composición de los lugares:

El primer preámbulo es *composición viendo el lugar*. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Christo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será *ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar*. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesu Christo o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será *ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible* y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo.²⁸

Pues, cabe destacar dos puntos fundamentales en este enunciado. El primero se refiere al “ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible”, algo que nos conduce tanto a la escolástica de Santo Tomas y a la formulación *compositus ex anima et corpore*²⁹, como a la larga tradición, asumida también por el neoplatonismo y por consiguiente por el humanismo renacentista, del alma presa de los sentidos corporales relacionada a la teoría

²⁸ “Ejercicios espirituales”, [47], en: Ignacio de Loyola, 1963:209-210. El énfasis es mío.

²⁹ *Summa contra Gentiles*, II, 80, 5.

de la reminiscencia.³⁰ Pues, una formulación que confirma la doble vertiente de la formación parisina de Ignacio, como explicado anteriormente.

Lo que es cierto es la referencia directa al arte de la memoria, que como se ha ya ampliamente comentado se basa en la creación imaginativa de *locos* en los cuales disponer todas las *imagenes* que necesitamos recordar: imágenes verbales o de cosas o conceptos que sean. Esta correspondencia confirma la formación de Ignacio sobre los escritos retóricos de Aristóteles, Quintiliano y Cicerón sobre los cuales esta arte se funda.³¹

Siempre por lo que respecta a la composición imaginativa de los lugares Ignacio lo exige también en el quinto ejercicio de meditación de la primera semana que versa sobre el infierno:

El primer preámbulo composición, que es aquí *ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno*. [...] 1.º Punto. El primer punto será *ver con la vista de la imaginación* los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos. 2.º El 2º: *oír con las orejas* llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro Señor y contra todos sus santos. 3º. El 3º: *oler con el olfato* humo, piedra, azufre, sentina y cosas pútridas. 4.º El 4º: *gustar con el gusto* cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia. 5.º El 5º: *tocar con el tacto*, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas.³²

En este pasaje, además que la habitual creación de lugares con la vista de la imaginación típica de los procesos mnemónicos (en este caso hay que formarse en la mente las medidas del infierno), Ignacio deja patente la importancia de los sentidos y sus capacidades para vehicular, además de las claras sensaciones, un significado que pueda completar aquello

³⁰ Cfr. Platón, Phdr. 248 c-d; Phd. 81e-82b; Resp. 620d; Plotino, Enn., III, 4, 2; sobre esta tradición cfr. Courcelle, 2001.

³¹ Prueba de eso nos la da Ignacio en el segundo ejercicio de meditación de la primera semana cuando explica que “El primer punto es el proceso de los pecados; a saber, *traer a la memoria todos los pecados de la vida, mirando de año en año o de tiempo en tiempo*; para los cual aprovechan tres cosas: la primera, *mirar el lugar y la casa adonde he abitado*; la segunda, la conversación que he tenido con otros: la tercera, el oficio en que he vivido”, en “Ejercicios espirituales”, [56], en: Ignacio de Loyola, 1963:212. Pese a ser una situación diferente que la anterior, Ignacio siempre remite a la capacidad de la memoria y de establecer unos lugares, realmente conocidos y vividos, para ordenar los recuerdos y de esta forma llamarlos a nuestra mente de una forma más inmediata. Exactamente la misma técnica utilizado en la mnemónica clásica.

³² “Ejercicios espirituales”, [65-70], en: Ignacio de Loyola, 1963:214.

dictado por las imágenes visuales, perceptibles por la vista, aunque “sólo” imaginativa. Clara es la conexión con la doctrina de Agustín que hemos visto en conclusión del precedente apartado. En el caso de los Ejercicios espirituales no se establece explícitamente una equivalencia entre imágenes, es decir, no sugiere la existencia de imágenes que se puedan formar por ejemplo con el gusto o con el oído. Pero sí hace referencia a la posibilidad de completar la imagen con todos los sentidos para convertirla en algo más completo, lleno de significaciones y más real posible: de esta forma, más memorable y capaz de impresionar nuestra alma.

La estimulación de la capacidad imaginativa con las imágenes y el uso de estas últimas para llevar a cabo los ejercicios espirituales de forma que resulten más memorables es una constante a lo largo de todo el texto de Ignacio y siempre introducida por la misma forma: “composición viendo el lugar”.³³ Así en el cuarto día de la segunda semana leemos en el segundo preámbulo: “Composición viendo el lugar; será aquí ver a mí mismo, cómo estoy delante de Dios nuestro Señor y de todos sus santos, para desear y conocer lo que sea más grato a la salud de mi ánima sea”.³⁴ O, en un pasaje precedente, siempre en la segunda semana: “Composición viendo el lugar; será aquí ver un gran campo de toda aquella región de Hierusalén, adonde el sumo capitán general de los buenos es Cristo nuestro Señor; otro campo es región de Babilonia, donde el caudillo de los enemigos es Lucifer”.³⁵

Queda patente como Ignacio pide a todos y todas los que emprenden el camino de sus ejercicios que estimulen su imaginación formando imágenes que, claramente al no ser previamente conocidas y posiblemente nunca vistas por quien tiene que construirlas, serán diferentes para cada individuo que las hará más o menos detalladas, más o menos reales, pero siempre perfectamente memorable por ser formada con el propio bagaje de experiencias vividas. Ignacio pretende que el “alumno” componga las más variadas imágenes: sinagogas, villas y castillos donde Cristo predicaba,³⁶ la redondez del mundo y la ciudad de Nazaret con la casa de la Virgen,³⁷ con toda la variedad de personas “en

³³ Sobre esta partícula introductoria en todos los apartados en que se dispone la composición de imágenes, véase el estudio hecho por FABRE (1992), pp. 28-38.

³⁴ “Ejercicios espirituales”, [151], en: Ignacio de Loyola, 1963:228.

³⁵ *Ibíd.* [138], p. 226.

³⁶ *Ibíd.*, [91], p. 218.

³⁷ *Ibíd.*, [103], pp. 220-221.

trajes como en gestos, unos blancos y otros negros, unos en paz y otros en guerra, unos llorando y otros muriendo”,³⁸ e incluso el lugar de la última cena, “si grande, si pequeño, si de una manera o si de otra”,³⁹ siempre dejando que sea la imaginación y la experiencia de cada uno lo que dicta la producción de sus propias imágenes.

Para concluir, cabe decir que Ignacio empezó a componer los Ejercicios al final de su período parisino, es decir, entre 1534 y 1535, cuando dio el texto a sus compañeros y futuros cofundadores de la Compañía. Esta coincidencia confirma la estrecha relación entre los estudios parisino y el contenido imaginativo de los Ejercicios. Además, restituye una vez más una prueba de la relación con la doctrina de Aristóteles y con la exegesis que Santo Tomás hizo de Agustín.⁴⁰ Por lo que al estagirita se refiere, es muy conocido el pasaje con el que afirma: “En vez de sensaciones, el alma discursiva utiliza imágenes [...] He ahí cómo el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen”.⁴¹

Según el preceptor de Alejandro Magno el alma no puede pensar sin imágenes y esta doctrina se relaciona con otro enunciado presente en el *De memoria et reminiscencia*, donde se alega que imaginación y memoria proceden de la misma parte del alma. Precisa además que son objeto de la memoria aquellas cosas de las cuales existe imaginación y por eso repite que los objetos no pueden existir sin imágenes.⁴² Esta homología entre funciones de la memoria y de la imaginación en la composición de lugares mnemónicos por parte de Ignacio es directa emanación de la doctrina del filósofo griego.⁴³ Podemos atrevernos entonces a decir que el conocimiento ignaciano de las teorías aristotélica-tomistas fue profunda y, sobre todo, están a raíz de sus textos, tanto organizativos (la

³⁸ *Ibíd.*, [106], p. 221.

³⁹ *Ibíd.*, [192], p. 236. Todo el texto de los Ejercicios está plagado de esta fórmula para la creación de las imágenes y el fiel tiene que figurarse prácticamente todo el recorrido bíblico, en gran medida del Nuevo Testamento. Véase también en los Ejercicios otros pasajes parecidos: el lugar y la disposición del Santo Sepulcro [220], p. 241, o, en las contemplaciones para alcanzar el amor durante la cuarta semana, verse “delante de Dios, de los Ángeles y de los santos”, [232], p. 243.

⁴⁰ Durante los estudios en París Ignacio siguió por tres años y medio clases de filosofía y por dos años, luego extendidos privadamente, de teología. Prueba de la procedencia de las ideas ignacianas de Aristóteles y de Santo Tomás queda patente en las Constituciones de la Compañía de Jesús cuando se declara que “En la Lógica y Filosofía natural y moral y Metafísica seguirse ha la doctrina de Aristóteles”, mientras que por lo que a la teología se refiere, “leeráse el viejo y nuevo Testamento y la doctrina escolástica de Sancto Thomás”, en Ignacio de Loyola, 1963, “Constitutiones”, 464 y 470, pp. 513-514; cfr. Rogelio, 2012:7 (hay error en el número de apartado de la segunda cita, indicado con 474 mientras en realidad es el 464).

⁴¹ Aristóteles, *De an.* III, 7, 431a-b.

⁴² *De mem.* I, 450a, 15-45.

⁴³ Sobre esta y otras correspondencias entre la doctrina de Aristóteles y el contenido de los Ejercicios Espirituales de Ignacio véase Fabre, 1992:75-76; 108-117; García Mateo, 1998; García Mateo, 2012.

Constituciones) como espirituales (los Ejercicios). Ahora bien, para Ignacio la visualización de las imágenes es algo útil y obligado para la contemplación y para memorizar el propio recorrido espiritual.

5.4 LA TEORÍA DE LA IMAGEN JESUÍTICA

De las premisas expuestas por Ignacio en sus ejercicios espirituales, ¿podemos decir que existió una postura teórica general de los jesuitas sobre las imágenes y sus usos? ¿Podemos hablar de arte de los jesuitas? Y por lo que nos atañe más directamente, ¿Fueron los símbolos y por consiguiente la emblemática un elemento utilizado para los jesuitas? En las últimas décadas se han multiplicado los estudios sobre este tema en busca de esbozar el marco del arte jesuita, pero situándonos en nuestra línea de investigación podemos reconstruir un camino histórico que nos explica la creación y la maduración de la emblemática jesuita y el uso de los símbolos.⁴⁴ Claramente el papel que acabamos de analizar de Ignacio ha sido fundamental para el acercamiento de los miembros de la Compañía a las imágenes artísticas, pero se necesita mencionar de forma más clara el contexto en que esta teoría y esta práctica se fueron a desarrollar.

Pues, como citado en el apartado precedente para comprender la teoría de la imagen jesuita tenemos que estar al tanto de las fundamentas místicas de la teología escolástica pero también de aquellas más marcadamente humanísticas con base en las ideas neoplatónicas. Sin embargo, cabe afirmar que al menos en las primeras décadas desde el nacimiento de la Compañía sus miembros desarrollaron, si no una doctrina (algo que a esta altura sería demasiado atrevido), algunas ideas específicas sobre la imagen en el medio del debate sobre la utilidad de estas en ámbito religioso e incluso del peligro idolatra que a ellas se hubiera podido achacar. Si todo a lo largo de los Ejercicios Espirituales la referencias que Ignacio hace a las imágenes es sobre todo a efecto de la creación mnemónica para alcanzar la contemplación, al final del texto se exponen las reglas que hay que respetar para el “sentido verdadero de la Iglesia militante”. Son más

⁴⁴ Sobre el tema hay una vasta bibliografía. Entre los textos más generales y completos véase: Bailey, 2003; O'Malley-Bailey, 2005; Dekoninck, 2005); Ddekoninck, 2017; De Boer; Enenkel; Melion, 2016; Daly; Dimler, 2016; Melion, 2009; Salviucci Insolera, 2004.

bien una serie de preceptos para los cuales el ejercitante pueda orientarse en la vida real, lejos de las imágenes mentales. La octava de estas normas dicta: “Alabar ornamentos y edeficios de iglesias; asimismo imágenes, y venerarlas según que representan”.⁴⁵ Se trata de un enunciado crucial por dos diferentes razones: en primer lugar, porque brinda una directriz clara a la política hacia las imágenes en el seno de la actividad de los jesuitas. Secundariamente porque se dirige, en el pleno deflagrar de las doctrinas reformista que de hecho ratificaban la iconoclastia, a defender el papel de las imágenes sagradas como medio de diálogo entre divinidad y fieles, entre oración y meditación. Además, todo esto lo hace anticipando de algunos años la deliberación del Concilio de Trento sobre la producción y uso de los simulacros en ámbito cristiano. En efecto, los jesuitas fueron entre los primeros defensores del culto de las imágenes y se puede afirmar con buena razón que, si no se podían considerar centro y parte activa del debate dado que ya tenían una postura firme sobre el tema, sí tenían plena consciencia de los debates tanto entre católicos y protestantes como también interior a la misma fe católica romana sobre el beneficio de representar imágenes sacras, orar delante de ellas y observarlas por simple disfrute. La postura de Ignacio, luego asumida como “oficial” de la Compañía, se deduce del principio teológico de los seres humanos creados a imagen y, por consiguiente, a semejanza de Dios, como establecido por la palabra bíblica en la segunda epístola a la Corintios: “todos nosotros, con la cara descubierta, reflejamos la gloria del Señor y nos vamos transformando en su imagen con resplandor creciente”.⁴⁶ Además, como citado en el apartado anterior, siempre está vigente la doctrina de Aristóteles según la cual el alma puede inteligir sólo a través de las imágenes, sin que se involucren los sentidos terrenales.⁴⁷ La solución de Ignacio y de los jesuitas es entonces el término natural de la educación a la cual se sometieron los fundadores de la Compañía y que llevó Jean Gontery a afirmar en 1609, cuando el debate sobre el tema ya había llegado a un buen nivel de determinación, que “quien desea la abolición de las imágenes quiere conducir el mundo a la nada”.⁴⁸ Ahora bien, en el Concilio de Trento se dio respuesta a la polémica sobre el utilizo de las imágenes en ámbito religioso con la XXV deliberación del 4 de diciembre

⁴⁵ En Ignacio Loyola, 1963, “Ejercicios espirituales”, 360, p. 271.

⁴⁶ 2Cor. 3.18.

⁴⁷ Aristóteles, *De an.* III, 7, 431a-b.

⁴⁸ GONTERY (1608), p. 13; cfr. DEKONINCK (2017), p. 340.

de 1563, cuando se declaró, de forma muy afín a cuanto escrito por Ignacio al final de los Ejercicios:

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, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen.

El decreto sigue añadiendo otros preceptos para las pinturas que representan la divinidad:

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 la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad: Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decreto, sea excomulgado [...] 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 esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras. [...] ahuyéntese toda ganancia sordida; evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa.

En resumen, en esta última sesión del Concilio, dirigida además que al culto de las imágenes también a aquello de los santos y de sus reliquias, se respondió a las necesidades del catolicismo frente a la insidia de la Reforma, es decir, una reafirmación de la doctrina de la Iglesia de Roma y del papel de la imagen visual para adoctrinar y confortar a los fieles. Las imágenes como *biblia pauperum*, mucho más efectivas y directas que las palabras, eran entonces la herramienta más apropiada para que los iletrados pudieran entender el mensaje de las Sagradas Escrituras y con las cuales se podía vehicular sus significados morales. Por eso todo dato profano tenía que desaparecer de la imagen donde la primacía total la revestía el decoro y la fidelidad a la palabra bíblica y a otros textos religiosos aceptados por el Concilio.⁴⁹

Sin embargo, si esta fue la síntesis final, en época de contrarreforma los católicos se veían divididos por muchas cuestiones que exactamente con el Concilio se intentaron solucionar. Uno de los debates más espinoso, además que por el dictado doctrinal también por los cambios reales a los cuales habría expuesto el mundo de las iglesias, de los conventos y el derivado del arte, es exactamente aquellos sobre las imágenes. De hecho, si se podía encontrar un acuerdo por lo que a la utilidad didáctica y devocional de las imágenes se refiere (algo explicable como respuesta unívoca al curso iconoclasta reformista), al contrario, la división persistía sobre el culto, o latría, de las imágenes. El debate desencadenado alrededor de este asunto fue vibrante al implicar pensadores de diversas procedencias, el español Pérez de Ayala, el francés Matthieu Ory y el italiano Ambrogio Catarino. Antes de profundizar este enfrentamiento doctrinal y literario cabe decir que algunas de estas posiciones, especialmente las del galo y del transalpino, implicaron a los primeros jesuitas que, en el peor de los casos al menos estaban al corriente de estas posiciones que contribuyeron a moldear y formar la posición oficial de la Iglesia romana expuesta con el dicho decreto del Concilio tridentino.

Matthieu Ory perteneció a la orden de los dominicos y como inquisidor fue puesto a cabo de la indagación sobre el sospechoso de heterodoxia Ignacio de Loyola en 1530.⁵⁰ La investigación cayó en la nada y el dominico, además de limpiar el nombre de Ignacio, acabó siendo su partidario. Ahora bien, el mismo fundador de la Compañía junto a Alfonso Salmerón y Diego Laínez siguieron las lecciones de teología tomista de Ory en

⁴⁹ Sobre el Concilio de Trento y el decreto sobre las imágenes véase Salviucci Insolera, 2016; Cattoi, 2014; Fabre, 2013; Roggero, 1969.

⁵⁰ Sobre Matthieu Ory véase: Tallon, 2010.

la Universidad parisina de Saint-Jacques, algo que debió dejar profunda huella en el bagaje cultural de los tres dado el desarrollo de la educación en los futuros Colegios jesuitas.⁵¹ Ambrogio Catarino al igual que Ory pertenecía a la orden dominica y tuvo relaciones con Ignacio, Salmerón, Laínez y Broët en el Colegio de Saint-Jacques, algo que quedó probado en 1538 en Roma, cuando defendió a los cuatro de las acusaciones de la Inquisición.⁵² En Italia tomó partido en favor de Salmerón cuando este último se encontró en el medio de un conflicto con la comunidad cívica en Módena por haber explícitamente predicado en contra de los luteranos. Otro episodio que confirma la unidad de intentos entre Catarino y los jesuitas fue cuando colaboraron para convencer a algunos heréticos, entre los cuales Giovanni Battista Scotti, a renunciar a su credo y de esta forma absolverlos sin pasar por el Santo Oficio.⁵³

En resumen, las relaciones entre los dos dominicos y algunos de los fundadores de la Compañía empezó en el periodo académico parisino para luego prolongarse en la defensa de los jesuitas de las acusaciones de herejía y en la colaboración activa en contra de estas últimas. No cabe duda entonces de que Ignacio y sus compañeros conocieran los dos y, sobre todo, que el trabajo escrito de Ory y Catarino, además de ser conocido por los jesuitas, puede contener al menos una huella del marco teórico en que estos podían moverse para definir su postura en el tópico de las imágenes sacras. Ahora bien, ¿Cuál es el contenido de los escritos de los dominicos? Los dos respondieron a uno de los textos más radicales de la Contrarreforma, el *De divinis, apostolicis atque ecclesiasticis traditionibus* (edición príncipe 1549), obra del giennense Martín Pérez de Ayala, futuro obispo de Guadix, de Segovia y arzobispo de Valencia.⁵⁴ Se trata de un texto en defensa de la fe y de la doctrina católica frente al peligro protestante y la notoriedad del teólogo español está comprobada también por su presencia en el Concilio de Trento. Según Pérez el uso de las imágenes estaba limitado a su función didáctica, mientras hay que tener

⁵¹ Es posible además que algunos de los fundadores de la Orden de los Jesuitas ayudaron Ory en la represión de la herejía en París, mientras es cierto, aunque no totalmente probado, que el mismo Salmerón y Paschase Broët lograron salir limpios de las acusaciones de herejía gracias al auxilio del cardenal François de Tournon, aliado de Matthieu Ory; cfr. De Boer, 2016a:65-66.

⁵² Durante este proceso Matthieu Ory defendió manifiestamente Ignacio. Sobre Catarino véase Caravale, 2005.

⁵³ Estrategia que se ganó el favor de papa Julio III que el 6 de mayo de 1551 garantizó a los jesuitas el permiso para absolver a los heréticos; cfr. Ibid., p. 103.

⁵⁴ El debate ha sido estudiado por DE BOER (2016a), que es la fuente principal sobre el tema. Según el autor la *editio princeps* del texto se remonta al 1548 en Augusta. Yo no he podido rastrear esta edición, pero hay muchas del año siguiente, tanto imprimida en París como en Colonia.

cuidado con la difusión entre la gente de la creencia de que las representaciones de los santos podían contener alguna manifestación de los poderes divinos. Matthieu Ory contestó al español con el texto *De cultu imaginum liber secundus*⁵⁵ en que la primera referencia consiste en una defensa de la teología escolástica que Pérez puso bajo la lupa de su crítica al afirmar el rechazo de la teoría tomista que equiparaba la veneración de la representación con la veneración del representado. Ory, al contrario, sostuvo la necesidad de la misma veneración tanto para las imágenes como para las cosas, ideas o conceptos por ellas representadas (*imagines et res per eas significatas eadem adoratione esse adorandas*),⁵⁶ declarando además que la escolástica se basaba en la distinción aristotélica entre dos formas de arranque del alma (*motus animi*): uno dirigido a las imágenes como objeto genérico; uno dirigido a las imágenes como signo, símbolo o cosa representada. Esta raíz aristotélica ha definido la veneración de las imágenes sacras y, dado que símbolo y significado están estrechamente conectado entre sí, la acción de observar no termina en la cosa en sí, sino va más allá, hasta alcanzar la verdad que reside detrás del signo. Entonces la imagen material sólo hace de intermediario con la percepción y no es la mera meta final de la misma percepción.⁵⁷ Ory explica esta función del elemento visual haciendo referencia a la fisiología de la percepción, es decir, a las dos tipologías del *motus animi*: la recepción corpórea y la captación intelectual.⁵⁸ Según la arenga de Ory para las imágenes no había que tener demasiadas preocupaciones por las carencias intelectivas de los iletrados si estos conseguirían el adecuado objetivo devocional. En otros términos, sería suficiente que los iletrados sepan que las imágenes representan cosas sacras y que hay que adorar por medio de estas imágenes todo lo que éstas representan trasladando su comprensión y vínculo afectivo a las cosas significadas, sin quedarse atascados en la imagen física. Según el teólogo francés esta es la verdadera doctrina de la Iglesia que se

⁵⁵ Archivio Segreto Vaticano, *Conc. Trid.*, vol. 7, ff. 279r.-305v. Sólo queda el segundo libro; cfr. De Boer, 2016a:55, n. 9.

⁵⁶ Id.

⁵⁷ *De cultu imaginum*, ff. 286v.-287r.

⁵⁸ Ory define mejor el tema explicando que la visión corporal del color (las cosas de colores) o de la forma (de la figura de las cosas) corresponde a la visión intelectual de un fantasma (de la cosa que significaba) o de una palabra o concepto del objeto de comprensión. Eso quiere decir que el intelecto producía imágenes y conceptos para concebir sus objetos de comprensión, de la misma forma en que el ojo físico percibía sus propios objetos con colores y figuras (*ideo sicut eodem actu visionis corporalis videtur color et res colorata, figura et res figurata, sic eodem actu visionis intellectualis videmus phantasma et rem significatam, verbum cordis sive conceptum ultimatium rei intellectae, et ipsam rem intellectam. [...] nam imago sive in rebus visilibus, sive intellectualibus, est id mediante quo res videtur aut intelligitur, et sic terminat actum videndi aut intelligendi*), en ID., ff. 287v.-288r.; cfr. De Boer, 2016a:59.

tenía que transmitir a los incultos, sin más explicaciones que desemboquen en el exceso de intelectualismo. Así que se echó en contra de Pérez porque éste, en el ímpetu para evitar cualquiera sugerencia materialista e idolatra, presupuso que la adoración suplantaría la imagen al ocurrir en su presencia, es decir, según el francés la idea del giennense ignoraba totalmente el proceso de percepción intelectual en que representación y representado estaban indisolublemente conectados. El conocimiento de una cosa puede ser el resultado de la visión de la cosa en sí y de la visión de la *similitudo* de la misma. La imagen, entonces, transmitía lo representado a la memoria o allí transportaba la mente para la comprensión y la adoración. Este es el resumen de la doctrina de las imágenes de Ory, un armazón que ahonda sus raíces en la escolástica y en el corpus aristotélico para profundizar filosófica y científicamente el objetivo de las imágenes en su época.

Si el texto de Ory puede situarse alrededor del año 1551, Ambrogio Catarino publicó un año después la *Disputatio [...] de cultu et adoratione imaginum*.⁵⁹ Un tratado cuya primera parte se dedica al rechazo al erasmismo debido a que en su búsqueda de la mediación entre protestantismo y papado se quedó bajo la lupa de la inquisición por inclinarse más hacia la primera confesión. Además, en esta parte inicial del texto tiende a rechazar, con el respaldo de muchos autores escolásticos y Padres de la iglesia, también los dictados que en el Antiguo Testamento van en contra de la creación de las imágenes⁶⁰ por el simple hecho de que estas prohibiciones se referían a divinidades paganas, que nada tenían que ver con el cristianismo. Lo que más interesa es la segunda parte del texto. Aquí el autor parece responder directamente a Pérez y también a Ory. Pues, el transalpino afirma que el uso de las imágenes va más allá de la aplicación mnemónica dirigida a la mera didáctica, con clara referencia a la tesis del español. Además, se adentró en el discurso de Ory al explicar que nunca las imágenes deberían mirarse por diversión o admiración hacia las capacidades del artista porque no estaban pensadas para el placer de los ojos. Eso lo explica con el hecho de que la Iglesia no quiere que quedemos atrapados en la imagen, sino que alcancemos lo que la imagen representa.⁶¹ Pues, puede decirse que reafirma las ideas de Ory, como confirmado por los pasajes siguientes del tratado en que menciona la teoría del Estagirita de los *motus animi* hacia un objeto y el objeto

⁵⁹ Roma: Antonius Bladus, 1552.

⁶⁰ Lev 19.4: “No acudáis a ídolos ni os hagáis dioses de fundición”; 26.1: “No os hagáis ídolos, ni erijáis imágenes o estelas, ni coloquéis en vuestra tierra piedras talladas para postraros ante ellas”.

⁶¹ *Disputatio [...] de cultu et adorationum imaginum*, p. 128: *non vult nos sistere in imagine, sed ad id maxime quod imagine repraesentatur continuo evolare*, cfr. De Boer, 2016a:63.

representado. Sin embargo, pese a esta concordia entre los dos dominicos, lo que los separaba y que instaló el debate más agudo entre los católicos era sobre la latría de las imágenes. De hecho, pervivía la concordia sobre la utilidad didáctica y devocional sobre las imágenes, pero la verdadera disputa versaba sobre el culto hacia ellas. Catarino en este sentido mantuvo una postura intermedia entre Pérez y Ory, defendiendo que la veneración era algo legítimo, pero no la latría. Según él la latría se debía al sólo Dios Padre mientras la imagen no puede considerarse Dios. Por eso va en contra de este pliego escrito por Ory explicándolo con la mala interpretación de la mencionada teoría aristotélica aplicada a las imágenes de Cristo, es decir, el entendimiento falaz de que las dos tipologías de *motus animi* eran exactamente la misma cosa.⁶² En resumen, Catarino responde a Ory defendiendo que la veneración de las imágenes es algo más que un mero recurso didáctico o auxilio mnemónico, pero no puede llegar a ser una práctica cultural. Ahora bien, aceptó la adoración de Cristo en la imagen, es decir, las imágenes en las cuales Cristo se representa. Esta inclinación general hacia las imágenes según el parecer del italiano condujo a la general deshonra del santo representado y para corregir esta actitud en el final del tratado incluyó toda una serie de normas sobre la composición, las falsedades existentes e incluso el posicionamiento de cuadros o crucifijos en ambientes indecorosos. Una especie de manual sobre las reglas para la producción de imágenes en ámbito eclesiástico.

Pues, como atestiguado por las relaciones establecidas con los dos teólogos, los jesuitas tenían plena consciencia del problema de las imágenes en ámbito cristiano y, aún más, estaban totalmente informados sobre las nuevas teorías que tal vez pudieron incluso influenciar. Ahora bien, todavía estamos a mediados del siglo XVI, cuando los jesuitas seguían bajo la lupa de la inquisición por algunas de sus posiciones y por eso es comprensible que la actitud general de la Orden en este tema tan sensible fuera prudente. Cabe decir que los mismos Ejercicios espirituales, texto fundacional de la Compañía y de sus prácticas que como hemos comentado son caracterizada por el importante papel de la imagen, estaba bajo sospecha por actos afines a la mística de los Alumbrados.⁶³ Sin embargo, es posible que el decreto tridentino del diciembre de 1563 sobre las imágenes

⁶² Lo explica con la imagen de la cruz y del crucificado: la veneración de la cruz se podía considerar latría por tener la misma adoración que el crucificado. Era entonces admisible el fervor hacia el crucificado, pero no hacia la cruz, cfr. *Ibid.*, p. 64.

⁶³ Véase Mongini, 2011.

fue influido por la disputa de Catarino de 11 años anterior y, por lo que aquí más atañe, una persona muy cercana a Catarino, que bien conocía su tratado sobre las imágenes y que fue involucrado en la redacción del texto conciliar fue Diego Laínez: general de la Orden de los Jesuitas ya desde 1558 y participante activo a las reuniones tridentinas junto a su compañero Alfonso de Salmerón.⁶⁴ Finalmente, no cabe duda de que los exponentes de la Compañía conocían perfectamente la posible fuerza moral de las imágenes y sus potencialidades didácticas hacia los más ignorantes, es decir la gran mayoría de la población, y esto fue algo dirimente para la idea sobre el utilizzo de imágenes y símbolos por parte de los miembros de la Compañía y, sobre todo, para la enseñanza que se puso en marcha en los Colegios jesuitas.

Ahora bien, si hasta ahora se ha pasado reseña de las complicadas posiciones propedéuticas al decreto tridentino hay que decir que el debate sobre las imágenes y en contra de las herejías fue un tema de la mayor importancia en los ambientes jesuitas, pero también de la Madre Iglesia Romana, de la cual la Compañía era directa emanación. De hecho, en los años finales del siglo XVI y la primera década del XVII se generó un encendido debate entre Louis Richeome, uno de los padres jesuitas más en vista en suelo francés y no sólo, y dos exponentes protestantes, François de Saillons y Jean Bansion. Como veremos en el apartado sobre las primeras noticias de la emblemática en los escritos teóricos del jesuita Louis Richeome, éste escribió dos textos importantes para mejor entender el papel de los símbolos y de la emblemática en el interior de la Compañía y no sorprende averiguar que todavía a esta altura, a más de treinta años de distancia de las decisiones del Concilio de Trento, el tema se mantenía tan efervescente.⁶⁵ La premisa que hizo encender la mecha fue el tentativo de asesinato del rey Henri IV por Jean Chastel, alumno jesuita, el 27 de diciembre de 1594. El joven consiguió sólo herir la cara del monarca, pero a raíz de este suceso el entero conjunto jesuita francés fue acusado de regicidio y expulsado del suelo francés. En el juicio abierto en contra de ellos el tema de las imágenes y del poder que podían tener sobre la imaginación fue clave dado que se achacó el motivo de la mencionada acción contra el rey a una práctica que en realidad era más bien parte de la leyenda negra de los jesuitas, es decir la “habitación de las meditaciones”: un cuarto oscuro con las paredes cubiertas con muy realísticas pinturas

⁶⁴ Sobre el papel de los jesuitas y de Diego Laínez en particular véase Oberholzer, 2016; Salviucci Insolera, 2016a; Saulini, 2016.

⁶⁵ Sobre este debate entre Richeome y protestantes véase Dekoninck, 2016a; Ossa-Richardson, 2013.

del infierno, de diablos y otras criaturas espantosas. Aquí supuestamente se encerraban los jóvenes para que prepararan sus almas al servicio de la Compañía y de Cristo.⁶⁶ Según las acusaciones esta práctica sería una manera de adoctrinar a través de las imágenes que con sus excesos visuales difuminarían el confín entre ficción y realidad, empujando de esta forma al crimen. La denuncia protestante se basó entonces en que este uso de las imágenes condujera a la latría. La respuesta jesuita claramente no se dejó esperar llegando por mano de Richeome, partidario del restablecimiento de la Compañía en Francia y defensor del utilizo de las imágenes en ámbito religioso, algo apoyado sobre todo en dos de sus escritos, *Trois discours pour la religion catholique, des miracles, des saicntes & des images* (1597) y *La panthéon huguenot découvert et ruiné contre l'auteur de l' "Idolatrie papistique"* (1610). Durante los trece años de intervalo entre las dos publicaciones el debate floreció entre los tres contrincantes que para teorizar sus diferencias usaron varias imágenes verbales y no sólo para ganar al oponente. Richeome abriendo la tercera parte de su *Trois discours* que versa sobre las imágenes establece una diferencia entre “ídolo” e “imagen”. El ídolo es una imagen mentirosa, sólida en su materia, pero vacía en su significado, representando entonces lo que no existe;⁶⁷ la imagen, al contrario, es la representación de la verdad, sin relevancia de si sea visible o invisible (mental).⁶⁸ Sobre esta doble tipología, visible e invisible, el autor explica que entre ídolo e idolatría existe una clara diferencia: el primero es el objeto; la segunda es el uso. Divide además entre idolatría material e idolatría espiritual, es decir, hay diversidad entre lo que pasa en la interioridad y su efecto exterior: el interior puede existir sin el exterior, o sea sin provocar efectos perjudiciales como la idolatría.⁶⁹ Richeome rechaza entonces la acusación de los protestantes según los cuales los católicos miran y usan las imágenes fomentando la idolatría. Para los jesuitas las imágenes se pueden usar interiormente y sin otros objetivos que el crecimiento espiritual, mientras la postura protestante deja patente una actitud negativa, incluso malvada hacia las imágenes, algo

⁶⁶ Sobre la habitación de las meditaciones véase Fanlo, 2002.

⁶⁷ *Idole veut dire une chose vaine, fausse; un mensonge, un rien*, en Richeome, 1597: 365.

⁶⁸ *Image signifie la semblance d'une chose varye; & par tant la semblance d'un homme est appelée Image, les semblances de Venus, Mercure, ou autres, representans une deité qui n'est point, sinon par imagination, son des idoles*, en Ibid., p. 364.

⁶⁹ *Nos theologiens [...] divisent l'Idolatrie en deux: l'une est interieure, l'autre exterieure. L'interieure est, quand en l'ame on recognoit & honore une creature au lieu de Dieu. L'exterieure est un effect de cette-cy, & consiste au culte donné par le corps, comme s'incliner, lever les mains, & faire semblables offices d'honneur & reverence à une Idole ou sculpture, qui represente une fausse divinité. La premiere s'engendre en l'entendement & volonté; la seconde provient de la premiere*, en Ibid., pp. 380-381.

que los convierte, ellos sí, en los verdaderos idolatras por utilizar los supuestos ídolos exteriores católicos. Es más, según el jesuita los actos iconoclastas de los protestantes son una cara de la idolatría, es decir, la manifestación física de la idolatría interior.

Una primera respuesta a la tesis sobre las imágenes que cabe en los *Trois discours* de Richeome llegó con la *Réponse aux trois discours du Jesuite Louis Richeome* (La Rochelle: Hierosme Hautin) escrito por François de Saillons en 1600, a quien respondió en 1608 el mismo Richeome con *L'Idolatrie Huguenote Figurée au patron de la vieille payenne* (Arras: Giullaume de la Riviere), donde repite las mismas ideas, más detalladas, de su primer escrito. Siempre en 1608 no perdió el tiempo Jean Bansilion con la publicación de *L'idolatrie papistique opposee en response à l'idolatrie huguenote de Louys Richeome* (Geneve: Paul Marceau), tachando el jesuita de sutil rétor que a través del artificio de sus imágenes corrompe las almas y lo dice utilizando una bonita imagen verbal (*sic*): *calomnie faussement, sur la sable flottante de la fantaisie des hommes*.⁷⁰ Bansilion actúa de la misma forma que Richeome, moldea la tesis de su oponente para utilizarla a su favor y en contra del jesuita y lo hace deconstruyendo, analizando cada figura de la portada de *L'Idolatrie Huguenote* de Richeome, donde Jacques Fornazeris grabó, siguiendo las directrices del autor jesuita, el *Triomphe de l'Eglise, sur l'idolatrie et sur l'heresie*.



Fig. 5.1
Portada de *L'idolatrie huguenote* de Louis Richeome; Grabado de Jacques Fornazeris. 1608.

⁷⁰ Como prueba del largo debate sobre las imágenes en la segunda parte del siglo XVI cabe decir que Bansilion en la prefación de su libro cita también la postura de Ambrogio Catarino: *Ambroise Catharin ne condamne il pas en beaucoup de choses l'illustrissime Cardinal Cajetan? & neantmoins le mesme Catharin n'est il pas aussi reprins en beaucoup de chefs par les autres?*, en Bansilion, 1608, "preface".

Por ejemplo, el orden dórico con el cual se construye la arquitectura del grabado según Richeome representa la guerra y la consiguiente victoria y triunfo, mientras Bansilion la interpreta como índice del paganismo papista al igual que los dóricos idolatras. El autor protestante vio en todos los adornos la vanidad de un hombre que presume su buen conocimiento arquitectónico y toda esta riqueza decorativa tan detallada y precisa se convierte en signo del fasto empleado por la Iglesia de Roma para llenar los ojos. Además, para brindar otra pequeña particularidad de la portada, los zorros de Samson puestos al pie de la arquitectura, en el zócalo derecho, para Richeome son *vrais hieroglifes des Heretiques, qui portent le feu & le degast de la foy* [los verdaderos jeroglíficos de los herejes que llevan el fuego y el deterioro de la fe] con el final de sus doctrinas y de sus prácticas.⁷¹ Bansilion interpreta el mismo tema como alegoría de los jesuitas “verdaderos zorros” que destruyen la Cristiandad, sembrando el fuego de la división.⁷² Es más, si Richeome ve en los bucráneos los sacrificios emprendidos por los antiguos paganos, según Bansilion representan a los preladados, curas y monjes servidores de la Iglesia Romana y su ignorancia, comparable a la de estos animales.

Esta doble vertiente interpretativa de la portada y de sus más mínimos elementos, claramente capciosa por parte de Bansilion, puede abrir un debate, todavía actual, sobre la interpretación de los símbolos y más en general de las imágenes en base a los diferentes bagajes culturales y a los objetivos que se quieren perseguir. Sin Embargo, en este lugar es relevante hacer hincapié en el hecho de que el choque cultural y teológico sobre las imágenes y su uso se materialice utilizando e interpretando exactamente las imágenes, tanto verbales en algunas expresiones del mismo Bansilion (“las arenas flotantes” mencionado arriba) como plásticas en el caso de la portada del texto de Richeome. Este último presenta unas imágenes para que la razón se incline hacia él, atestiguando como éstas pueden contener, en un espacio visual resumido y más restringido que aquello necesario para las palabras, un mensaje claro y más impactante, con clara referencia también a la función mnemónica de las imágenes. Según Bansilion este falso retablo grabado remite claramente a la idolatría papista, demostrando el fallo en el uso de las imágenes que acabaría por utilizarse sobre todo para alabar la Iglesia de Roma. Richeome respondió al protestante con otro tratado en 1610, *Le Pantheon Huguenot, decouvert et*

⁷¹ Richeome, 1608, “Exposition”, p. 4.

⁷² Bansilion, 1608, “Preface”. Para el análisis casi completo de las dos diferentes interpretaciones de la portada, v. Dekoninck, (2016a:72 ss.

ruiné contre l'auteur de l'Idolatrie papistique (Cambray: Jean de la Riviere). Aquí vuelve a la carga aseverando la corrupción interior de los protestantes dado que reflejan sus fantasmas (imágenes interiores) en una mal interpretada forma material, es decir, capaz de generar idolatría. Así que propone el uso de la portada de su obra para la *Idolatrie papistique* de Bansilion, denotando de esta forma la contradicción de la equivocación de sus ideales protestantes, ellos sí capaces de generar idolatría en cualquier cosa. Por lo tanto, vuelve a su tesis originaria sobre la diferencia entre los ídolos interiores y la creación artefacta de la idolatría exterior. Como bien resumido por Ralph Dekoninck, *seul un esprit mal intentionné est à même de voir des idoles là où il n'y en a pas*.⁷³

En fin, el debate sobre las imágenes no sólo se encendió durante el Concilio tridentino, sino se arrastró hasta el comienzo del siglo XVII y siempre con los jesuitas como uno de los actores activos, atestiguando así la posición preminente que la parte visual alcanzó para la Compañía, como se verá a continuación.

5.5 LOS PRIMEROS EJEMPLOS VISUALES EN LOS TEXTOS DE LOS FUNDADORES DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

En este ambiente cultural tan enredado y donde, entre los muchos choques ocasionados por la reforma protestante y la contrarreforma católica, el uso de las imágenes ha sido uno de los temas más discutidos, cabe decir que los jesuitas, además de entrar plenamente en el debate teórico, fueron entre los primeros a basar su doctrina y práctica teológica sobre los nuevos preceptos sobre las imágenes. Su explícita aplicación será en los programas de estudio puestos en marcha en los Colegios de la Compañía que desde mediados del siglo XVI salpicaron los territorios europeos y de ultramar. En este último punto, que será también lo que nos acercará al mundo emblemático de los jesuitas, iremos en profundidad con el análisis de la *Ratio Studiorum*. Sin embargo, si Ignacio contempló el utilizo de imágenes (mnemónicas, mentales, inteligibles) en sus Ejercicios espirituales, podemos decir que la aplicación de los dictados del fundador de la Orden quedó en plan totalmente inmaterial, sin reales ilustraciones al texto. De hecho, como se ha expuesto en el íncipit

⁷³ Cfr. Dekoninck, 2016a:74.

de este capítulo, la importancia del texto impreso y, por consiguiente, de las imágenes que en este aparecen, es máxima. Ahora bien, la mayoría de los estudios sobre las artes e imágenes de la Compañía se han dedicado a la arquitectura y a la pintura, mientras se ha prestado menor atención a las imágenes impresas, algo que probablemente se puede considerar como el medio gracias al cual se puede medir mejor la evolución del estatus de la imagen en la Orden.⁷⁴ Pues, ¿es posible entonces ilustrar los Ejercicios espirituales? Hasta ahora hemos pasado revista los problemas teóricos y el uso mental de las imágenes, pero todavía no hay rastro de una práctica real por parte de los Jesuitas, algo que nos conduce a otra pregunta: ¿se ha logrado materializar a las imágenes mentales? Pues, la respuesta a la primera pregunta es afirmativa pero la más temprana ilustración hecha adrede para los Ejercicios se remonta solamente al siglo XVII, más precisamente al 1649, como se verá más adelante. En cuanto a la segunda pregunta la respuesta es todavía positiva y se refiere en primer lugar al encargo que Ignacio de Loyola dio a su compañero Jerónimo Nadal para que emprendiera la redacción de las meditaciones del Evangelio del domingo sobre una serie de imágenes que representan la vida de Cristo.⁷⁵ Se trata de las *Evangelicae historiae imagine*, cuyo trabajo empezó en 1566 sin concluirse hasta la impresión de 1593, cuando se publicó con sus 153 grabados.⁷⁶ Es un texto destinado sobre todo a los alumnos de la Compañía y se puede asumir como el primer intento para visualizar materialmente la composición de los *loci* como se entendieron en los Ejercicios espirituales.⁷⁷ Se trata de trabajo impreso por los jesuitas de Amberes y el año

⁷⁴ Se puede afirmar que la estandarización y circulación de la imagen reproducible en libros o hojas sueltas jugó un papel fundamental para la nueva era de la comunicación visual y la transferencia del conocimiento post Concilio Tridentino; cfr. Dekoninck, 2017:341.

⁷⁵ Los grabados han sido atribuidos por Maj-Brit Wadell al artista italiano Livio Agresti, que los creó entre 1555 y 1562. Entre 1579 y 1582 los grabados de Agresti fueron modificados por otro artista italiano, Giovan Battista Fiammeri, quien modificó el formato de horizontal a vertical, de forma que pudiera ser utilizado para ilustrar un libro. Por último, un tercer artista italiano, Bernardino Passeri, creó una tercera versión de los grabados y fue este el modelo utilizado en la *editio princeps*; cfr. Wadell, 1980; Dekoninck, 2017; Massing, 2017.

⁷⁶ *Evangelicae historiae imagines, ex ordine evangeliorum, quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*, Antwerp: [excudebat Martinus Nutius], 1593. Se publicó con tanto retraso por la expulsión de los Jesuitas de Amberes, donde ya se había planteado la publicación por Plantin.

⁷⁷ Más precisamente, cabe decir que el texto materializa aquellos lugares corpóreos, materiales, expuestos por Ignacio en los Ejercicios, es decir, aquellas imágenes de más fácil creación por referirse a la palabra de Cristo. Al contrario, las imágenes de los lugares incorpóreos que Ignacio expone sobre todo en la primera parte de los Ejercicios y que se refieren a las realidades incorpóreas y espirituales se resisten a la representación porque se necesitaría la capacidad de visualizar la misma naturaleza de la materia. En este caso se trataría, tomando a préstamo las palabras e ideas de Louis Richeome, de la tercera manera de representar, es decir, cuando pintamos alguna cosa no en su semblanza natural (primer modo) ni en la

siguiente, el 1594, fue completado con las *Adnotationes et meditationes*, obra póstuma del mismo Nadal y por eso denominada también “la Biblia de nadal”, extensamente conocida y utilizada en todas las misiones de los jesuitas.⁷⁸

Ahora bien, dada la gran relevancia de la emblemática que veremos *infra*, hace falta subrayar que en este caso todavía no estamos delante a ilustraciones y composiciones atribuibles a la literatura emblemática sino al género que puede definirse más bien como “Figuras de la biblia”.⁷⁹ En efecto el texto de las *Evangelicae historiae imagines* enseña los eventos claves de la salvación humana de acuerdo con el cuento de los Evangelios, basándose en los peregrinajes de Cristo, de la Virgen y sus seguidores, de forma que el lector pueda memorizarlos de forma más sencilla dado que se exponen en orden cronológico y litúrgico.⁸⁰ En cuanto a las *Adnotationes* se refiere, en estas se describen los lugares sacros donde pasaron los personajes de los Evangelios en los diferentes episodios, mientras en las *meditationes* se utilizan las figuras retóricas para convertir lugares y eventos en objetos de contemplación de provecho para la meditación durante las oraciones. Se puede entonces llegar a decir que de esta forma se materializaran las palabras sobre la composición de los lugares en los ejercicios espirituales de Ignacio, que

imitación de lo que cuenta la historia (segundo modo), sino por figuras místicas sabiamente inventadas para significar alguna calidad de la cosa [*par figures mystiques sagement controuvées, pour signifier quelque qualitez de la chose*]. El ejemplo que el padre jesuita aporta es la representación de Dios en forma de hombre con el mundo en su mano, algo que no se encuentra en dios ni lo que es en Dios Padre, sino que intenta figurar el versículo de Sal 95.3: “porque el Señor es un dios grande, sobreaño de todos los dioses”, en Richeome, 1597:386-387, cfr. Dekoninck, 2009:389.

⁷⁸ *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosanto missae sacrificio toto anno leguntur*, Amberes, 1594. Entre los estudios sobre el texto véase Massing, 2017; Nadal, 2003-2005; Melion, 1998; Fabre, 1992:163 ss.

⁷⁹ En el ámbito jesuítico y de los comentarios bíblicos en imágenes la primera mención de *emblemata sacra* se puede encontrar en la reedición de los grabados puesto a ilustrar las *Images et figures de la Bible* di Hendrik Jansen van Barrefelt (Leiden, 1590), retitulado *Emblemata sacra, è praecipuis utriusque Testamenti historiis concinnata* en 1593 (Leiden: Raphelingen). Se trata de libro que reúne 60 grabado para el Antiguo Testamento y 38 para el Nuevo, todos firmados por el artista Pieter van der Borcht. La diferencia entre las dos ediciones, además que el título, versa en la conversión de los comentarios trilingüe de la primera edición compuestos por van Barrefelt a los epigramas latinos redactados por Bernardus Sellius que han mantenido la índole espiritual de los textos primigenios que se proponían empujar hacia una conversión espiritual y hacia el espíritu de la esencia de dios gracias al auxilio de las imágenes. Pues, el texto bíblico se ha convertido en una alegoría continua de las pasiones del alma humana y su imitación día tras día de la *Vita Christi*. Las figuras bíblicas de la primera edición se han convertido en emblemas, dejando patente la posibilidad de que la palabra bíblica es al mismo tiempo *res* y *signum*, como señalado por el jesuita Claude-François Ménestrier en su *L'Art des Emblemes* (Lyon: Coral, 1662, p. 34). Sobre los dos textos véase Hamilton, 1981; Visser, 1988; Hamilton; Hesakkers, 1989; Melion, 1998; Dekoninck, 2009.

⁸⁰ Encima de cada grabado aparece el título de la escena en un fino marco rectangular en cuyo rincón derecho aparece un número arábico para brindar el orden histórico de los sucesos. Junto al arábico aparece también el número romano que se refiere a la secuencia en el calendario litúrgico.

fue exactamente quien encargó a Nadal la publicación.⁸¹ Para ayudar aún más la memoria, en cada grabado se puede seguir un recorrido lógico ayudado por la presencia de letras puestas al lado de los elementos destacables, personajes u objetos, y cuyo significado se restituye en la leyenda puesta a pie del grabado. En resumen, en ambos textos se despliega toda una serie de elementos visuales o retóricos que ayudan a la memorización que, a su vez, genera y asiste la contemplación en la oración: se trata del mismo uso de las imágenes explicado por Ignacio en su texto.

Para entender de una forma más práctica el mecanismo implícito en los dos textos, que de hecho comunican entre ellos, vamos a analizar una escena presente en las dos composiciones, pero antes que nada es necesario leer un pasaje de la dedicación de las *Adnotationes* a Clemente VIII:

*Ne autem ipsarum imaginum multitudo satietatem cuiquam pareret, unde suo fine, spirituali scilicet animarum fructu, opus ipsum frustraretur, si in aes incideretur parum eleganti manu; sed potius ut opificii elegantia ac pulchritudo, simul cum maxima ipsius argumenti sanctitate atque excellentia, operisque pietate coniuncta, omnes ad illud evoluendum, assiduacque meditatione versandum invitaret; necessarium omnino fuit, ut excellentissimi quique artifices operi tam eximio, quod ipsius Evangelii nova ac pene spirans imago est, adhiberentur.*⁸²

[Ni todavía esta multitud de imágenes debería saciar a nadie, por eso en su cierto objetivo de (accesorio) fruto espiritual para las almas, el trabajo se vería frustrado si tallado en el cobre por una mano no elegante a suficiencia; más bien (debería ser tallado) en forma que la elegancia y la belleza del labrado junto a la máxima santidad y excelencia del tema, junto a la (máxima) piedad del sujeto, empujaran todos hacia el estudio y hacia la reflexión por medio de una asidua meditación; era absolutamente necesario que los diferentes y más excelentes artífices se dedicaran a una tarea tan excepcional para que la imagen de los Evangelios parezca nueva y tome aire]

⁸¹ Como atestiguado por Antoine Sucquet en su *Via vitae aeternae* (Amberes, 1630, p. 498): *quod cum adeo S. Ignatio parenti nostre probaretur, mandavit P. Natali, in hanc, rem incuberet, ut vita Christi imaginibus pulcris expressa, meditantium insigni commo ederetur* [desde que el nuestro fundador s. Ignacio aprobó esto (el uso de imágenes para la meditación), encargó al P. Nadal de aplicarse al asunto de publicar la vida de Cristo pintada en hermosas imágenes, para la conveniencia específica de los meditadores]; cfr. Massing, 2017:167. Trad. propia.

⁸² Dedicatoria a Papa Clemente VIII en Nadal, 1596:2v.

Hay que subrayar dos conceptos muy interesantes en este pasaje escrito por Diego Jiménez, que fue quien continuó la hazaña editorial después de la muerte de Nadal. Pasaje beneficioso porque va a confirmar cuanto dicho por lo que se refiere a la intención de las imágenes de Ignacio y a la postura sobre las imágenes de los Jesuitas. El acento que se pone en la belleza de la imagen, tanto que espera la mano de un artista elegante que sepa añadir la hermosura visual a la santidad del tema, si lo vamos a insertar en el debate tridentino y postridentino es algo suficientemente atrevido. Una belleza que en este caso no corre el riesgo de provocar latría o desviaciones de la atención sino todo lo contrario, capaz de provocar la meditación y la reflexión sobre el episodio y las palabras del Evangelio. Secundariamente la necesidad de aportar esta novedad visual al cuento de los Evangelios para que pueda convertirse no sólo en más provechoso sino en algo variado y “ameno”, avivando el interés de los fieles, nuevos como antiguos, y su posibilidad para ver y entender mejor los episodios testamentarios. Pues, se trata de una toma de consciencia de la necesidad de cambiar el relato bíblico para convertirlo en aquella *biblia pauperum* que tanto necesita el cristianismo por las nuevas exigencias surgida de la Reforma protestante y de las nuevas tierras donde expandir la religión a raíz de los nuevos descubrimientos. Y ningún medio puede ser más adecuado para los menos sabios que las imágenes y la estimulación del sentido de la vista.

Ahondamos ahora en el análisis de una escena grabada, la “Adoración de los magos”. La alianza entre figura y palabra en las *Adnotationes* nos informa que el viaje de los magos se convierte retóricamente en la afirmación de la naturaleza de los jesuitas en el reconocimiento de la soberanía de Cristo por los magos paganos, que aquí aluden a los miembros de la Compañía. El grabado de la *Adoratio magorum*, obra de Hieronymus Wiericx sobre dibujo de Marten de Vos, enseña el cortejo de los magos que se prostran delante del niño Jesús entre los brazos de la Virgen. El fondo es muy detallado y muestra la ciudad de Belén amurallada engastada en un panorama montañoso alumbrado por la estrella que resplandece en el cielo. Debajo del grabado aparece la leyenda con las letras del alfabeto que se corresponden con aquellas que constelan el dibujo.⁸³

⁸³ Nadal, 1596:35 ss. (Grabado en la página precedente sin numeración).



Fig. 5.2

Adoración de los magos, grabado de Hieronymus Wiericx sobre dibujo de Marten de Vos, en *Adnotationes et meditationes*, 1594, p. 32.

Como se ve de la ilustración tenemos la letra “A” puesta en la puerta de la ciudad en el fondo que evidencia *Bethlehem, quo inter habent Magi* [Belén, donde están viajando los Magos]; la “B” evidencia la estrella en el cielo, como afirma el pie de la imagen: *Stella os tendit ubi IESVS erat* [La estrella que se dirigía al rostro de Jesús]. Todas las demás letras evidencian el recorrido de la procesión de los magos hasta llegar a la “D”, *Maria sola cum puero ad os speluncae* [La sólo María con el niño en la cueva], con los detalles de la letra “F” a marcar la corona dejada como ofrenda en el suelo por el primer mago con el significado de *Primus Rex IESVM adorat & offert tria munera* [El primer rey adora Jesús y ofrece tres dones]. Toda la secuencia dispuesta por las letras insertadas en el grabado establece el orden con el cual los novicios seguirán el texto de Nadal visualizando la imagen durante su lectura de las anotaciones y meditaciones que siguen. Entonces, cada episodio se compone por el título y el grabado en el cual se insertan las letras cuyo significado se halla en el pie de la imagen. Siguen las “*adnotationes*” descriptivas del episodio y cada apartado termina con las “*meditationes*” de índole interpretativa. Nadal crea entonces un refinado sistema mnemónico que utiliza el índice visual en que crear el lugar corpóreo del episodio, según el dictado de Ignacio en los Ejercicios, donde se desarrolla el suceso testamentario medido por la secuencia alfabética. Ahora bien, este recurso puede parecer un detalle de poca estimación, pero es otra estratagema mnemónica

que crea un recorrido en la misma imagen haciendo que el lector entre en esa y la viva, identificándose en primera persona con el acontecimiento de la vida de Cristo. La imagen entonces se verá antes de la lectura de las anotaciones y meditaciones, y se volverá a recorrer tanto visualmente como mnemónicamente en la lectura de la descripción del episodio (la adnotación) y en su interpretación (la meditación). Toda esta máquina es la mejor expresión de la teoría de las imágenes ofrecida por Ignacio en los Ejercicios y también representa la expresión más avanzada de la teoría de la imagen jesuita si quedamos en los límites de la imagen grabada o impresa, es decir el recurso más adecuado para enseñar la palabra de las Escrituras a los estudiantes acercándose y convirtiendo en realidad el tópico poético horaciano del *prodesse et delectare*.⁸⁴ El papel de la imagen junto al sistema de orientación expuesto por las letras alfabéticas que sirven como brújula para el lector se entiende aún mejor gracias al detalle de todos los grabados que componen el libro. El más mínimo detalle, tanto del episodio en primer plano como del fondo, apoya nuestra facultad intelectual y mnemónica para recordar a la perfección el pasaje testamentario y la sucesión de los versículos, así como aparecen en la Escritura.⁸⁵ Esta sucesión temporal de *loci* en este sistema mnemónico visual recoge el segundo precepto para la memoria de Santo Tomás que, a su vez, asoció la doctrina de los *loci* en la memoria artificial del *Ad Herennium* con la afirmación de Aristóteles que la reminiscencia se basa en el orden y en la asociación:⁸⁶

Quia enim oportet reminiscentem aliquod principium accipere, unde incipiat procedere ad reminiscendum, inde est quod aliquando homines videntur reminisci a locis, in quibus aliqua sunt dicta vel facta vel cogitata, utentes loco quasi quodam principio ad reminiscendum: quia accessus ad locum est principium quoddam eorum omnium quae in loco aguntur. Unde et Tullius in sua rhetorica docet quod ad facile memorandum oportet

⁸⁴ *Ars poetica*, 333.

⁸⁵ Las *adnotationes* de hecho se dividen según la letra que aparece en la imagen, de esta forma dejando que el ojo de nuestra memoria pueda abrirse en los diferentes lugares de la exposición visual. Ximenez lo explica muy bien al comienzo del texto de Nadal: *Ad unamquamque praetera Evangelicam lectionem sua adscripta est Adnotatio, quae locum & tempus designat, quo mysteria salutis nostrae peracta fuere, brevissima quidem illa, cum excellenti tamen Terrae Sanctae descriptione, locis item nonnullis Evangelii difficilioribus interdum explicatis* [La anotación denota el lugar y el tiempo en que se cumplieron los misterios de nuestra salvación; aquella anotación es todavía muy concisa, pero al contener una notable descripción de la tierra Santa, algunos de los lugares del Evangelio están ocasionalmente expuestos], en: Dedicatoria a Papa Clemente VIII en Nadal, 1596:2r.; cfr. Melion, 1998: n. 16.

⁸⁶ Yates, 2010: 66-67; Cfr. Melion, 1998:10.

*imaginari quaedam loca ordinata, quibus phantasmata eorum quae memorari volumus quodam ordine distribuantur.*⁸⁷

[Para la reminiscencia es necesario adoptar un punto de partida del cual se inicie su proceso. Por esta razón se puede ver que algunos llegan a la reminiscencia a partir de los lugares en los que se dijo, se hizo o se pensó algo, en lo que *se emplea el lugar como si fuese el punto de partida de la reminiscencia*; porque entrar en el lugar es como tener un punto de partida para todas aquellas cosas que se suscitaron en él. De ahí que Tulio enseñe en su Retórica que *para recordar fácilmente se ha de imaginar un cierto orden de lugares en los que, con cierto orden, se distribuyan las imágenes [phantasmata] de todas aquellas cosas que queremos recordar*].⁸⁸

Pues, parece exactamente el marco teórico en el cual se movieron Ignacio y Nadal para poner en marcha estas *Adnotationes et meditationes*, es decir la realización práctica de cuanto estudiaron durante su formación académica escolástica y de cuanto se escribió en la *Ratio studiorum*. Unas imágenes ordenadas, en este caso con criterio alfabético, que se despliegan en un lugar tan detallado que resulta fácilmente memorable.

Ahora bien, si la ilustración de los Ejercicios espirituales fue algo tardío se puede afirmar con buena razón que las *Evangelicae historiae imagine* y las *Adnotationes et meditationes* fueron el resultado visual del legado de Ignacio y del debate sobre las imágenes en los ambientes interno de los jesuitas y de la curia romana. Tal vez sea el fruto más avanzado y desarrollado sobre el tema de la imagen en ámbito jesuítico, capaz de juntar en un mismo medio, el libro impreso, la producción visual (mnemónica e imaginativa) religiosa (como respuesta a las exigencias postridentinas) con la composición literaria para ofrecer la explicación del episodio testamentario según dos capas de significado, aquella natural (o literal) y en un nivel superior aquella exegética. Todo eso a efecto de la difusión de la religión católica entre los más incultos y pobres y como herramienta para llevar a cabo el programa pedagógico puesto en marcha en sus nuevo Colegios.

Si entonces es posible representar las imágenes mentales que Ignacio explicó sólo teóricamente, ¿fue igualmente posible ilustrar los Ejercicios espirituales?

⁸⁷ Sancti Thomae de Aquino, *Sentencia libri De sensu et sensato*. Tractatus II, *De memoria et reminiscencia*, Sentencia De sensu, tr. 2 l. 6, n. 6.

⁸⁸ Trad. esp. en Yates, F.A. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, p. 92. El énfasis es mío.

Pues, sí, fue algo posible, aunque según lo que ha llegado a nuestros días se trata de obra que se empezó a compilar sólo desde el 1609, cuando por primera vez se emparejaron imágenes y texto latín. Se trata de la primera edición ilustrada de los Ejercicios, pero se publicó sólo en hojas sueltas individuales y sin que los grabados fuesen fruto de nuevos dibujos realizados para esta edición.⁸⁹ Sin embargo, hay que esperar hasta mediados del siglo XVII, más precisamente el 1649, para una edición, esta vez en lengua italiana, acompañada por una serie de 27 grabados editados en Roma por la imprenta romana de los herederos Manelfo Manelfi. Lleva por título *Esercittii Spirituali* y las ilustraciones fueron creadas (tal vez meramente recolectadas) solamente para el texto de los Ejercicios espirituales, sin reutilizar otros grabados que nada tenían que ver con el texto de Ignacio, como ocurrió en la edición de 1609.⁹⁰ La peculiaridad de esta colección de grabados reside en toda una serie de razones. Primero, las imágenes aparecen seguir literalmente el texto con el objetivo de la práctica religiosa y lejos de cualquier pretensión ornamental. Secundariamente, pese a rehuir el papel de hermoso adorno al texto, la calidad de los grabados es muy alta, tanto en su factura como en su composición, algo que hasta aquella fecha no se había visto para los Ejercicios espirituales y que sugiere también, pese al objetivo meramente religioso, una búsqueda artística sin precedentes. En tercer lugar, estos bonitos grabados no están incrustados en el texto y esto, según la tesis expuesta por Lydia Salviucci Insolera, puede dejar pensar que podían difundirse y distribuirse también de forma suelta, como probablemente fueron pensados e ideados, de esta forma asistiendo la idea de Ignacio sobre la posibilidad de crear imágenes capaces de expresar conceptos religiosos y fomentar la meditación, la espiritualidad y la educación. Otra peculiaridad de estas imágenes respecto a la producción de otros textos religiosos ilustrados es la falta de las letras alfabéticas en la escena grabada, algo que se acaba de analizar para los textos

⁸⁹ *Exercitia Spirituality*, Roma: Zanetti, 1609. Las xilografías, que se dividen entre algunas muy pequeñas y otras de formato más grande, representan escenas de la vida de Cristo; cfr. Pfeiffer, 1990.

⁹⁰ En Roma existen dos ediciones de esta colección, una en la Biblioteca Nazionale Centrale Emanuele II y la otra en colección particular. He rastreado otros dos ejemplares de esta versión, uno en la Gleeson Library de la University of San Francisco y otro en la Biblioteca Municipale di Maglie, en Italia. Se volvió a imprimir esta misma versión en 1667 por el mismo editor, mientras en 1663 la imprenta de Varese publicó una edición en latín y en italiano igual a la de los herederos Manelfi aunque con sólo 26 xilografías al faltar el retrato de Ignacio (la edición Manelfi fue copiada también por otro editor romano, Giovanni Giacomo Komarek, en 1691). Finalmente, en 1673 en Amberes apareció una edición ilustrada concebida como un volumen unitario, con páginas numeradas y que, entonces, puso la palabra fin a la difusión de las ilustraciones como hojas sueltas. Esta versión lleva la reproducción xilográfica de algunos cuadros de Rubens y van Dyck que aumentan el número de las ilustraciones a 56. Sobre esta edición y la historia editorial de los ejercicios ilustrado, cfr. Salviucci Insolera, 1991; Dekoninck, 2004.

de Nadal. Aquellas letras acompañadas por la leyenda a pie de imagen simplemente respondían a la necesidad de una más fácil comprensión de las escenas en su totalidad para todos los fieles o alumnos que a ellas podían dirigir su mirada. Ahora bien, eso remitiría al diferente uso de las ilustraciones de los Ejercicios, dirigidas a personas que ya conocían muy bien el contenido textual y que usaban estos soportes visuales como respaldo mnemónico, como resumen del mensaje literario y que tenía que conseguirse por medio de la práctica.⁹¹

Dada esta función de los grabados para el ejercitante el problema más profundo en la creación de estas imágenes hace referencia al ya citado preámbulo al primer ejercicio escrito por Ignacio donde, recordémoslo, se diferencia entre la recreación imaginativa de la *res corporea* y de la *res incorporea*:

El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación se halla la cosa que quiero contemplar, así como contemplar a Christo nuestro Señor, el qual es *visible*, la composición será ver con la vista de la imaginación el *lugar corpóreo* donde se halla la cosa que quiero contemplar. [...] En la *invisible*, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible.⁹²

Por lo que se refiere a las imágenes corpóreas, que se referían a la vida de Jesús, de la Virgen u otros santos y personajes de las Escrituras, no subsistían grandes problemas iconográficos dado que los modelos podían encontrarse en una larga tradición que ahonda sus raíces en la Edad Media.⁹³ Al contrario, en cuanto a la *res incorporea*, si es verdad que en el pasado ya se realizaron obras de arte centradas en algunas cosas incorpóreas en ámbito religioso como las virtudes teologales, la SS. Trinidad o conceptos como la muerte o el infierno, en el caso de los Ejercicios se trata de conceptos y entidades nuevas y, por

⁹¹ Cabe decir que, probablemente, la falta de letras y leyenda remite también al hecho que maestros, profesores o padres espirituales jesuitas podían explicar estas imágenes con detenimiento, es decir, estas ilustraciones se dirigían a un público ya ejercitante. Mientras las demás ilustraciones de otros textos en la que se insertan las letras con las indicaciones de las diversas zonas de la escena y del desarrollarse de los acontecimientos se dirigían a un público más vasto y que necesita más apoyo por el autor; cfr. Salviucci Insolera, 1991:174-175.

⁹² “Ejercicios espirituales”, [47], en: Ignacio de Loyola, 1963:209-210. El énfasis es mío.

⁹³ Me refiero a las ilustraciones puestas a enriquecer innumerables ediciones no sólo de la Biblia, sino de los libros de las horas, misales, de la *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis y de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, libro tan importante para Ignacio.

esto, visualmente inéditas. Así que la dificultad fue encontrar quien pudiera dibujar estos conceptos espirituales, es decir, un artista capaz de alcanzar, por medio de los mismos ejercicios, la profundidad de la meditación hasta llegar a la contemplación de estos conceptos espirituales.⁹⁴ En este sentido las iconografías de los Ejercicios espirituales se podrían considerar una serie nueva y que sentará las bases para la futura producción editorial de obras espirituales de la Compañía.⁹⁵ Antes de realizar un análisis de algunos de estos grabados fundados en las *res incorporae* hace falta intentar descubrir quién fue este artista (o taller) tan habilidoso en su arte hasta ser capaz de crear composiciones cargadas de contenido religioso y capaces de destacar, aunque presumiblemente no se le pedía eso, por su calidad artística. Un artista, además, tan adentro a las lógicas y prácticas de los jesuitas que pudiera idear los dibujos después de haber practicado los ejercicios, ofreciendo entonces los reales efectos visuales del ejercitante. Además, como antes mencionado, la edición romana de 1549 ve las ilustraciones sin incorporarse ni mezclarse con el texto, apareciendo como hojas meramente visuales, con su letra o título, cuyos grabados pueden parecer creados para otros usos o, al menos, no exactamente por esta publicación que, al contrario, los integró para dar un respiro visual al texto. Según la investigación de Lydia Salviucci Insolera basada en su mayoría en el análisis estilístico de las imágenes y algunos datos históricos, este autor sería Pieter Paul Rubens (1577-1640).⁹⁶ El artista flamenco habría trabajado en los dibujos luego convertidos en grabados en fecha mucho más temprana respecto a la edición oficial de 1649 y, dada la importancia del texto para la Compañía, cabe la posibilidad de que el encargo resultara en correspondencia de un acontecimiento de gran trascendencia para la memoria del fundador. Sabemos que dos fechas fueron de gran relevancia en el primer cuarto del siglo XVII: el 1609, año de la beatificación de Ignacio, y el 1622, año de su canonización. Pues, según cuanto estudió la investigadora italiana los grabados se llevarían a cabo para el 1609, en ocasión de la beatificación. Por eso se convenía ilustrar, por primera vez y de la mejor forma posible, el texto más importante del padre de la Compañía, algo que hasta entonces nunca se intentó hacer de esta forma tan resolutoria y que por la ocasión se iba a sumar a las celebraciones festivas que se multiplicaron por muchas ciudades durante el

⁹⁴ Sobre este aspecto cfr. Salviucci Insolera, 1991:167-168.

⁹⁵ Producción que se debió sobre todo a Amberes, sede de las imprentas más importantes de Flandres, como Plantin-Moretus, pero también de la Casa Profesa de la Compañía y a algunos de los más importantes artistas como aquellos que orbitaban alrededor de la escuela de Pieter Paul Rubens y de Philippe Galle.

⁹⁶ Cfr. Salviucci Insolera, 1991.

1610, como veremos en el análisis de los emblemas acuñados exactamente para este evento.⁹⁷

La elección de Rubens, además del análisis estilístico, se debe también a las estrechas relaciones establecidas con la Compañía que, de esta forma, pudo ampararse de eventuales errores conceptuales en la realización gráfica del artista que, para este trabajo, había tenido que vivir en primera persona los ejercicios, visualizando materialmente la visiones y las imágenes mentales practicadas y sin perder el mensaje de la espiritualidad ignaciana. El artista flamenco que, recordémoslo, fue el supervisor de los grabados para la Vida de Ignacio publicada en 1609, pintó para la iglesia de los jesuitas de la SS. Trinidad de Mantua el tríptico para la familia Gonzaga en 1604, encargo ocasionado por la beatificación de Luigi Gonzaga declarada por papa Paulo V en 1605. Rubens además vivía en Amberes, donde se formó no sólo artísticamente sino también escolásticamente siguiendo los estudios de humanidades en un Colegio jesuita.⁹⁸ La Compañía fue uno de los patrocinadores más prolíficos en toda la vida del pintor que, además, quedó en relaciones estrechas con los profesores de los Colegios de la Compañía en el territorio flamenco⁹⁹. Al ser considerado el pintor más cercano a la espiritualidad jesuítica y al haber trabajado en los grabados para la Vida de Ignacio, existen probabilidades que a él se encargaron también los grabados de las imágenes de los Ejercicios que, tal vez, se habrían usado en hojas sueltas para mejorar el aprendizaje mnemónico por parte de los alumnos.¹⁰⁰

⁹⁷ De hecho, ya al comienzo del siglo XVII en la compañía se baraja la posibilidad de que Ignacio obtuviera la beatificación. Sin embargo, el papa Clemente VIII se resistió a concederla, pero los jesuitas estaban convencidos poder recibir una noticia positiva en aquellos años y por eso empezaron a preparar algunas acciones para este gran día porvenir. Por fin con la elección papal de Paulo V Borghese en 1605 se reanudaron las esperanzas jesuíticas y, de hecho, después de la canonización de Luigi Gonzaga en el mismo año de la subida al solio pontificio de Paulo V, en 1609 fue beatificado Ignacio de Loyola. Para esta fecha los jesuitas encomendaron al menos dos series de grabados aptas a ilustrar la vida y los milagros del fundador de la orden. La primera publicada fue la *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae* (Roma, 1609), donde encuentran cabida 70 grabados cuya producción (y parcialmente su ejecución) fue supervisada por Pieter Paul Rubens. El otro proyecto fue la *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae* (Antuerpiae, 1610), con 12 grabados de la mano de Cornelius y Theodor Galle, Adrian Collaert y Charles de Mallery sobre los cuadros de Juan de Mesa; cfr. *Ibid.*, pp. 183-184.

⁹⁸ Sobre las relaciones entre el pintor y la Compañía de Jesús véase Peeters, 1945.

⁹⁹ Por ejemplo, el ciclo pictórico de la iglesia de los jesuitas de Amberes, hoy iglesia de San Carlos fue obra de Rubens; cfr. Salviucci Insolera, 1991:187.

¹⁰⁰ He expuesto los rasgos generales de la teoría de Salviucci Insolera en cuanto aporta muchas justificaciones para la atribución a Rubens, aunque ninguna documentación decisiva. Ralph Dekoninck se opuso a la teoría de la italiana, aunque tampoco apoyándose en ninguna documentación para contrarrestar su tesis. Sin embargo, conviene exponer rápidamente sus ideas dado que, hoy en día, todavía no podemos tener una respuesta unívoca y sólida sobre la autoría y la fecha de los grabados. Por lo pronto cabe decir

que el investigador afirma que su compañera italiana apoya la tesis que *seule une personnalité comme Rubens [...] aurait été à même d'accomplir ce projet artistique-spirituel* (Dekoninck, 2004:268), algo nunca pronunciado por la italiana que, además, nunca dijo que la difusión de estos grabados en hojas sueltas para que puedan ser explicados por un director espiritual y así recordar los ejercicios fue un recurso para atestiguar *une certaine méfiance à l'égard du recours aux image matérielles dans la méditation* (Dekoninck, 2004:268). Todo lo contrario, Salviucci Insolera explica que estas hojas sueltas podían usarse sobre todo en los Colegios, entonces con el auxilio del profesor o maestro espiritual, simplemente porque no llevaban ningún tipo de explicación y saldrían así difícilmente asociables al pasaje exacto de los Ejercicios. Al ser una herramienta mnemónica había que explicar su funcionamiento y, sobre todo, explicar el texto relacionado a la imagen. Pues, sostuvo que estas imágenes confirman el uso que la Compañía hizo del arte visual, pero, sencillamente, estas imágenes al hipotetizarlas en hojas sueltas eran herramientas más bien internas a los Colegios y no para difundirlas a la colectividad porque sin utilidad y con el riesgo de ser estimadas sólo por su belleza exterior sin otros significados de respaldo. Exactamente lo que en aquella época se quería rehuir por lo que se refiere al arte religioso. Dekoninck sostiene que estos Ejercicios espirituales ilustrado no abren el camino de la historia de la ilustración jesuítica, sino lo cierran, en el sentido que ya la ilustración espiritual de la orden había alcanzado su apogeo. Las diferencias entre los 27 grabados no se deberían a manos diferentes o, como en el caso expuesto más arriba, por la ejecución en diferentes momentos de la formación del artista. Esta heterogeneidad *où cohabitent images narratives, emblématiques et allégoriques* se debe más bien a una especie de *braconnage et de bricolage* de los modelos ya existentes de la imagen jesuítica, recogiendo de dos fuentes privilegiadas: la *Via Vitae Aeternae* de Antoine Sucquet (1620) y los *Pia Desideria* de Herman Hugo (1624). Dos obras (la segunda inspirada por la primera al haber sido su autor alumno de Sucquet en el Colegio de Bruselas) en que se ilustra la progresión de la vida espiritual: en la primera, recogiendo el planteamiento de los grabados en la *Evangelicae Historiae Imagines*, en las ilustraciones se representan las composiciones simbólicas que medita un joven jesuita que se enseña en cada imagen; en la segunda se intenta acercarse a la meditación y a la mística jesuítica pero usando los emblemas según su habitual construcción. Según Dekoninck, muchos de los grabados de los ejercicios espirituales de 1649, sobre todo de la primera semana de meditaciones, retoman de la obra de Sucquet. El ejemplo más claro sería el grabado número 10 de los Ejercicios sobre la contemplación del infierno (que se analizará más adelante) que estaría copiado de la ilustración número 17 del libro de Sucquet, y no el contrario como afirmado por Salviucci Insolera. Otro grabado de los Ejercicios copiado o reinterpretado sería el número 6 titulado *puteus abyssi*: según el investigador su modelo sería el texto de Thomas Saily, *Thesaurus precum et exercitorum spiritualim* (Antuerpiae, ex officina Plantiniana, apud Ioannes Moretum, 1609). De los *Pia Desideria* recogería la idea para el penúltimo grabado sobre la iluminación del alma por la trinidad. En resumen, Dekoninck discrepa de Salviucci Insolera apoyando la tesis de que los grabados que ilustran el texto de los Ejercicios espirituales de 1649 no se crearon exactamente para este texto y las diferencias entre los 27 grabados, que para la italiana se refieren a los diversos períodos de formación de Rubens, se deberían a las fuentes visuales de las imágenes, es decir, al menos tres textos diferentes de donde se tomó la idea para al menos cinco ilustraciones. La serie de grabados publicada en 1649 representarían entonces *une belle sythèse* de la producción gráfica espiritual jesuítica; cfr. DEKONINCK (2007). En mi opinión, atreverse a formular otro tipo de tesis sin tener sólidos respaldos documentales equivaldría a un salto al vacío, así que sólo me inclino para una de las dos opiniones expuestas. Por lo pronto cabe decir que he rastreado aún más correspondencias que Dekoninck con el texto de Sucquet donde cinco grabados pueden aproximarse según diferentes grados de parecido a aquellos de los Ejercicios, a los cuales hay que añadir el grabado de Saily y otro de Hugo, alcanzando el número de 7 ilustraciones sobre las 27. Observando todos estos grabados hay que decir que aquellos para los Ejercicios llevan pie de imagen con el versículo bíblico de referencia que le otorga parte del significado, algo que falta en los supuestos grabados originales de los otros tratados. Además, aparecen con menos elementos visuales, algo que ayudaba la memoria, y con un trazo menos preciso y elaborado. Esto puede verse muy bien en el primer ejemplo aportado, el grabado 10 sobre el infierno, donde la única característica que pueda dejar pensar a una fecha anterior de la ilustración de Sucquet es la tradicional división del campo visual entre el infierno abajo y en el cielo las órdenes angélicas, con una composición más fija y clásica, pero un trazo más suave y elegante y una multitud de elementos simbólicos y personajes que enriquecen la escena aconsejan una fecha posterior. Además, Dekoninck explica que la copia de las ilustraciones se refiere sobre todo a la primera semana de los Ejercicios, donde se pasa por las visiones incorpóreas, algo que no era habitual y no tenía muchos patrones codificados. En realidad, de los grabados para la primera semana solamente dos tienen una conexión directa con los textos de Sucquet y de Saily, mientras que otros dos tienen sólo el elemento

Sin embargo, aunque parezca asumible que el autor de los grabados fue el artista flamenco y pese a ser el 1609 el término *post quem* que considerar para su creación, en los 27 grabados se pueden reconocer tres maneras artísticas diferentes, algo que deja surgir algunos problemas por lo que a la autoría o a las fechas de ideación se refiere. Ahora bien, como veremos los dos estilos mayoritarios de la serie tienen rasgos que pueden solaparse a la formación artística de Rubens. Recordemos que el pintor desarrolló su aprendizaje

del infierno representado como fosa que recuerda a otros grabados de Sucquet: esta temática “incorpórea” es aquella que históricamente tenía más epígonos y representaciones. Pues, estilísticamente los grabados de los Ejercicios aparecen ser anteriores y tener, gracias al versículo a pie de imagen, un significado asignado, algo que no tienen en otras publicaciones. Pues, hemos visto que para la beatificación de Ignacio se crearon grandes fiestas y se encargó la ilustración de la Vida del fundador a Rubens en la primera década del siglo XVII y, de hecho, los grabados en esta contenidos se acercan mucho más a algunas composiciones para los Ejercicios, como por ejemplo la misma imagen n. 10, con las figuras en primer plano, de mayores dimensiones y la clara expresión física de los movimientos del ánimo que se manifiestan a través de las caras de los réprobos. En las décadas anteriores Ignacio encargó a Nadal la ilustración de las historias evangélicas, atestiguando así la importancia de las imágenes para él y para la Orden. Es entonces más que plausible que al menos para su beatificación se pensó visualizar los diferentes pasajes del texto fundacional de la Compañía, algo que todavía no se había pensado hacer probablemente por la dificultad ínsita en este trabajo y por el debate alrededor de las imágenes en el siglo precedente. Las fuentes indicadas por Dekoninck llevan la fecha de 1620 y 1623, con la más temprana, el texto de Saily, de 1609, el año de la Beatificación, cuando probablemente los grabados para los Ejercicios ya podían estar listos y circular en los colegios de Amberes. De hecho, las publicaciones a la que se refiere el investigador están publicadas en la misma Amberes, donde se ha propuesto la primigenia circulación de los grabados de los Ejercicios en los colegios de la Compañía, el más importante de la ciudad y no sólo. Así que es posible que se tomaran como modelo para otros textos, con otros significados que, aunque afines, no habrían divulgados de forma descubierta estas creaciones y, sobre todo, su significado. Esto no por el miedo al uso de las imágenes, que como explicado estaban muy en boga ya desde Ignacio y Nadal, sino por no cometer errores en el desciframiento de estas representaciones y, por consiguiente, de la práctica de los Ejercicios espirituales. Finalmente, los grabados de Sucquet llevan las letras en el espacio visual de cada grabado al igual de la tradición puesta en marcha por Nadal, mientras que las ilustraciones para los ejercicios no tenían estas indicaciones, algo que corrobora la función educativa y el primigenio uso en los Colegios. Claramente es imposible decir si Rubens fue el inventor de estas creaciones, sin embargo, es plausible que estos grabados pudieran ser el modelo para otros y, por eso, me decanto en este sentido, aunque sin descartar la existencia de otros modelos anteriores que habrían podido influir en las creaciones del supuesto Rubens. En cuanto a la diferencia estilística entre los 27 grabados que pueden dividirse en al menos dos maneras (y no más, como parece implicar Dekoninck, algo que implicaría una constelación de textos usado como fuente visual), la explicación de los dos períodos de formación del artista es algo posible. La única duda de esta tesis reside en el hecho de que una gestación tan larga para menos de 30 ilustración aparece algo desproporcionado. Sin embargo, Rubens en 1611, algunos años después de la supuesta creación de los grabados para los Ejercicios y de aquellos de la Vida de san Ignacio, utilizó uno de los grabados que ilustran las *Evangelicae historiae imagines* para el dibujo de la Asunción y coronación de la Virgen, presentado al capítulo de la catedral de Amberes el 22 de abril de 1611 (hoy en el Hermitage de San Petersburgo). El flamenco creó un conjunto de figuras muy parecido a su modelo, pero interpretándolo en algunas componentes, algo que deja entender, como notado por Massing, que Rubens *had read and reflecte on the text accompanying the image* (cfr. Massing, 2017:180), confirmando no sólo las conexiones entre el artista y los jesuitas, sino también con la producción visual de la Orden y con la práctica espiritual de matriz jesuita. Otra conexión entre el artista y los grabados jesuitas la notó Joshua Reynolds cuando escribió de su Viaje a Flandes en 1797, con razón de la visita en la catedral de Amberes cuando se encontró delante del Descendimiento de Cristo del pintor flamenco. Al respecto escribió: *On the print is written: “Peter Passer invenit; Hieronymus Wirix sculpsit”*. Probablemente sabía de la relación entre Rubens y los grabados del texto de Nadal de la *Histoire de la Vie de P.P. Rubens* de Jean François Marie Michel (1771); (Massing, 2017:180).

en Amberes, desde el 1591 hasta el 1600. Aquí estudió y practicó en el taller de Tobias Verhaecht, pasando luego por aquello de Adam van Noort para finalizar los últimos 4 años, de 1596 a 1600, en el taller de Otto van Veen, aquel Otto Vaenius famoso también por su producción emblemática. Esta se puede considerar la primera etapa de su formación, cuando aprendió la manera flamenca. Desde el 9 de mayo de 1600 el artista salió de Amberes rumbo a Italia, volviendo a Amberes solamente en 1608 con un bagaje claramente actualizado al estilo transalpino. A estas dos etapas de formación es probable que se deban las diferencias estilísticas de los grabados en cuestión, con aquellos referibles al periodo flamenco, los más antiguos, creados en la última década del siglo XVI (probablemente en la recta final de la misma década), que se denotan por un mayor número de personajes no tan detallados físicamente, en ocasiones con errores de proporciones físicas, pero con una gran cura del ambiente en que se disponían elementos con claras referencias flamencas y al Norte de Europa, quizá recogiendo inspiración de los grabados de los Wierix que aparecen en las *Evangelicae historiae imagines* y en las *Adnotationes et meditationes* de Jerónimo Nadal. La segunda producción de grabados presumiblemente la creó a raíz de la estancia italiana, entre el 1600 y el 1609, donde aprendió la relevancia de los cuerpos en la escena, algo que destaca en estas obras donde la naturaleza de la persona humana, sus poses, proporciones, miradas, volúmenes y su preeminencia sobre el fondo junto al menor número de figuras en escena, aparecen como características distintivas junto a una mejor maestría en una técnica que convierte estas creaciones en verdaderos cuadros en miniatura.¹⁰¹

Aceptando la identificación del autor de los grabados con Pieter Paul Rubens, este se convertiría en el único artista capaz de materializar el pensamiento imaginativo de Ignacio como también de visualizar su vida, es decir, el flamenco logró interpretar en la forma

¹⁰¹ Los grabados asignables al periodo flamenco aparecen ser los números 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 12, 15, 16, 19. Aquellas referibles a los años italianos son los números 5, 8, 10, 14, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 26. Los grabados 11, 13, 22 llevan un estilo común pero diferente de los dos precedentes. Los personajes se muestran con dimensiones mayores, llenando toda la escena. Salviucci Insolera hipotetiza tratarse de grabados de mano italiana muy próxima a la escuela boloñesa del final del siglo XVI, en particular modo a Agostino Carracci. En fin, el último grabado, el 27, con el retrato de Ignacio, es más tardío, probablemente ejecutado en 1622. La *vera effigies* del Santo se hizo pública en los ambientes romanos gracias a los calcos de la máscara mortuoria y la pintura de Iacopino del Conte, pero el grabado de Rubens hace directa referencia a otra versión en grabado del retrato oficial, conservado en Bruselas. Esto significa que con toda probabilidad el flamenco trabajó en esta última obra de la serie al volver de Italia, después del año 1608, pero el grabado lleva la frase *ex iis Divino magistro dificerat at N. Zambecc. Ad Greg. XV*, es decir la perorata de papa Gregorio XV en el concistorio del 17 de enero de 1622 efectuada por el abogado consistorial Nicolò Zambeccari para pedir la canonización de los Beatos Ignacio de Loyola y Francisco Javier. Eso establece el término *post quem* de 1622; cfr. Salviucci Insolera, 1991:215-216; Page, 2019.

más adecuada la teoría de las imágenes de los jesuitas, los cuales según parece confiaron totalmente en las capacidades interpretativas del artista que, evidentemente, conocía a la perfección las dinámicas educacionales de la Compañía. Sin embargo, pese a la identificación del artista o de los artistas de la serie e incluso si los grabados, siguiendo la tesis de Dekoninck, fueron una recolección de aquellos creados para otros y varios libros jesuíticos, cabe decir que la presencia de los mismos exactamente en este texto significa su total oportunidad para otorgar un simulacro al texto fundacional de la Compañía, una cita histórica y que no se podía fallar bajo ningún concepto después de los éxitos de otros textos ilustrados de los Jesuitas.

Por fin ha llegado el momento de analizar algunos grabados para averiguar las diferencias de ejecución, pero, sobre todo, como pueden insertarse en la tradición de la producción de imágenes jesuítica y crear una comparación con la emblemática más habitual y codificada.

Grabado n° 4:¹⁰²

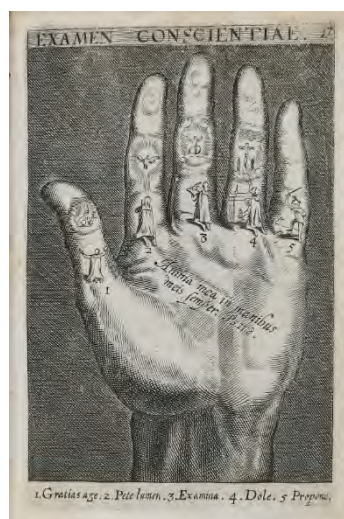


Fig. 5.3

Examen conscientiae, grabado número 4 en *Esercittii spirituali di S. Ignatio di Loiola*, Roma, Giacomo Komarek, 1691.

En el apartado 43 de los Ejercicios espirituales se pasan revista los cinco puntos por medio de los cuales llevar a cabo el “examen general”. El grabado se encuentra exactamente

¹⁰² El número aquí propuesto hace referencia al orden de comparecencia en la edición romana de 1691, imprenta Giacomo Komarek (Biblioteca de Saint Louis, EE.UU.), que es sencillamente una copia de la edición de los Herederos Manelfi de 1649, la primera donde los grabados se publican junto al texto.

bajo el título “EXAMEN CONSCIENTIAE” e ilustra este pasaje representando en todo el campo visual una palma de una mano abierta en cuyo centro está la letra *Anima mea in manibus meis Semper* [Mi vida está en mis manos sin cesar].¹⁰³ Cada dedo ofrece el espacio longitudinal para el desarrollo de pequeñas escenas que remiten los cinco puntos a través de los cuales se puede cumplir el examen de consciencia. En la base de cada dedo, en correspondencia de cada escena, se halla un número que remite al pie de imagen donde con una única palabra se llama a la mente la acción prescrita en el texto de los Ejercicios. Así en el pulgar se despliega la escena de un hombre arrodillado que con gesto orante mira hacia arriba donde, entre las nubes desgarradas por una numinosa aureola, se encuentra Dios Padre con tiara y globo. El lema de referencia es *Gratias age* [Persigue la Gracia] y remite al texto de los Ejercicios: “el primer punto es dar gracias a Dios nuestro Señor por los beneficios rescibidos”.¹⁰⁴ En el dedo índice aparece otro hombre en oración con las manos juntas mientras se dirige a la paloma del Espíritu Santo puesta más arriba, con el lema *Pete lumen* [Busca la luz] para el segundo punto expuesto en los Ejercicios: “pedir gracia para conocer los pecados y lanzallos”. En el dedo medio vemos el mismo hombre arrodillado de la escena precedente, pero en vez de rezar está escribiendo algo con pluma en un cuaderno mientras dirige la mirada hacia arriba donde, entre las mismas nubes y desprendiendo los mismos rayos del Señor de la primera escena, aparece un personaje sentado y con brazos abiertos que podría ser la representación del alma. El lema dice *Examina* [Examina] y se refiere al texto “demandar cuenta al ánima, desde la hora que se levantó hasta el examen presente de hora en hora, o de tiempo en tiempo; y primero del pensamiento, y después de la palabra, y después de la obra, por la misma que se dixo en el examen particular”.¹⁰⁵ El dedo anular muestra un hombre arrodillado que reza

¹⁰³ Sal 118.109. Remito aquí en la traducción de la Biblia de Jerusalén, más literal, en vez de la versión CEI que dice “mi vida está siempre en peligro”.

¹⁰⁴ “Ejercicios espirituales”, Ignacio de Loyola, 1963:43, p. 208.

¹⁰⁵ Salviucci Insolera se inclina a identificar el personaje entre las nubes al que se dirige el hombre arrodillado como el ángel de la guarda (SALVIUCCI INSOLERA (1991), p. 176). Sin embargo, es hipótesis que descartar porque la representación de todas las jerarquías angélicas presupone la representación de alas que aquí faltan por completo. Dado el minucioso detalle que el artista emplea en la representación de estas diminutas imágenes (véase por ejemplo la tiara y el globo de Dios Padre en el pulgar, las plumas en las alas de la paloma del Espíritu santo en el dedo siguiente, como también la espada y la pluma del yelmo del soldado del último dedo) es imposible asumir la falta de alas en este caso. Al contrario, es más fácil el reconocimiento del alma. Por lo pronto porque es el elemento que salta a la mente al leer el correspondiente pasaje de los Ejercicios y, además, puede explicarse filosófico y teológicamente. Este personaje está en el mismo ambiente que lo de Dios Padre, es decir nubes que se desgarran en círculo para dejar espacio a los rayos de luz desprendidos por el cuerpo del sujeto. Un ángel nunca podría ocupar

mirando hacia el Gólgota donde aparece Cristo crucificado con al lado dos personajes no identificables pero que, a rigor de lógica, podrían ser María y María Magdalena dado que parecen llevar una larga vestimenta y que fueron las dos mujeres presentes al descendimiento de la cruz. La letra asociada es *Dole* [Sufre], con directa referencia al sufrimiento de Jesús que se hizo cargo de nuestros pecados, como se desprende del cuarto punto del examen de consciencia en los Ejercicios: “pedir perdón a Dios nuestro Señor de las faltas”. El conjunto se completa con el meñique, donde se representa un personaje que lleva yelmo que recubre su cabeza y esgrime una espada que está a punto de caer sobre una oveja, o más bien un cordero. *Propone* [Presenta] es la asociación verbal que remite al quinto punto del examen: “proponer enmienda con su gracia”.

El grabado se refiere entonces al examen de consciencia que el ejercitante tenía que cumplir dos veces al día y esta creación resume en un mismo lugar todas las etapas por las cuales pasar durante esta prueba. Muy interesante es averiguar que según los episodios representados en los dedos y a partir del meñique parece representarse la historia de vida de Ignacio y, más precisamente, el pasaje desde una vida mundana y laica hasta llegar a la contemplación de la divinidad a través de su práctica espiritual. Algo que el hipotético Rubens podía conocer muy bien al haber trabajado en la producción de grabados para la edición de la vida de Ignacio. Antes de la iluminación que lo empujó hacia la vida religiosa Ignacio era un soldado y, como tal, mantenía una conducta de vida lejos de la perfección cristiana. De hecho, el cambio de su vida empezó exactamente después de las heridas en el campo de batalla. En el meñique se representa el soldado Ignacio a punto de matar al cordero, es decir, cumplir pecado a través de las armas materiales. De allí empieza su recorrido mental y contemplativo que lo condujo a través del profundo entendimiento del sacrificio de Jesús (escena en el dedo anular), algo que empujó su alma a levantarse y desprenderse de los sentidos corpóreos (dedo medio) para pedir la gracia al buscar la luz divina (dedo índice) que encontró en la Gracia de Dios (pulgares). Entonces a través de esta representación simbólica se intenta resumir, para hacerla más memorable, las etapas del examen interior que cada ejercitante tenía que hacer estableciendo un

exactamente el mismo entorno que Dios, pero sí lo podría hacer el alma por el simple motivo que es la sombra terrenal de la divinidad de Dios y el único elemento humano capaz de llegar a las altitudes divinas, donde el mismo Dios reside. De hecho, si Dios aparece a media figura, el alma al contrario se enseña a figura entera, es decir, aunque ocupe el mismo lugar que Dios este último conserva una mayor autoridad y sacralidad por no dejarse ver en su entereza.

parangón con la vida y la práctica de Ignacio, quien llevó los ejercicios espirituales a su perfección.

Bajo el perfil artístico cabe decir que se ha puesto este grabado en el primer grupo, es decir aquellos que Salviucci Insolera atribuyó a Rubens antes de su salida hacia Italia. Sin embargo, se trata de imagen elegante en el tratamiento neutro del fondo y donde la mano, el único elemento que aparece en grandes dimensiones, se moldea en sus formas gracias a un claroscuro que aparece bastante maduro por lo que respecta a su precisión, aunque el artista no parece manejar la técnica a la perfección como se puede ver en otros grabados. Así que estamos delante de una creación que se coloca en el límite entre las dos experiencias de Rubens, probablemente con algunos rasgos estilísticos que pueden incluso acercarla más a los primeros tiempos italianos.

Finalmente vamos a analizar el eventual perfil emblemático de esta composición. Claramente si buscamos todas las buenas reglas de la composición emblemática, que en este caso sería más bien de la empresa, nos damos cuenta de la falta de muchos elementos en todos casos. No hay epigrama, aunque esto puede ser considerado el mismo texto de los Ejercicios y, además, existe el elemento de la leyenda que no se contemplaba en ningún caso emblemático y que puede acercarse más bien al sistema de las letras incrustadas en el espacio de la representación que hemos visto en los grabados de las *Evangelicae historiae imagines*. Más que a alguna tipología simbólica que pueda incluirse en el macro conjunto de la emblemática, en este caso estamos más bien delante de una imagen que ahonda totalmente sus raíces en la tradición del arte de la memoria. Ya se ha visto el modo en que Ignacio subrayó más veces el papel de la memoria y, sobre todo, algunas características típicas de esta práctica de procedencia clásica, primera de las cuales la formación de *locus* para mejor recordar prácticas, oraciones y la sucesión de temas espirituales que tener en cuenta durante el mes de duración de los ejercicios. El artista con este grabado entiende perfectamente el método de Ignacio probablemente por haberlo practicado y crea esta imagen fácilmente memorable y en la cual ha seguido algunas de las pautas que se encuentran en el *Ad Herennium*, uno de los tres textos base para la comprensión de la práctica clásica. Sin repetir todas las reglas es suficiente mencionar que por lo que a los lugares respecta en el texto pseudo ciceroniano se prescribe la necesidad de recordar las series de lugares donde se insertarán las *res*, de forma que podamos movernos entre ellos sin perdernos, pudiendo desplazarnos hacia

delante como hacia atrás dado el perfecto conocimiento de nuestra red de *locos* imaginados. Exactamente por su función de brújula los lugares tienen que ser de fácil agarre por nuestra memoria e imaginación, así que es mejor usar algo conocido y común en nuestro día a día, de forma que podamos volver a utilizarlo para memorizar diferentes conceptos o discursos. Por este hecho en el texto se compara este sistema de lugares reutilizables a las tablillas de cera de las cuales, pese a poderse borrar su contenido, siempre quedarán en su sitio y listas para acoger otros escritos. Pues, no se necesita nada más para afirmar que nuestras manos son cuanto más adecuado para crear una serie de lugares (los dedos e incluso la palma) para disponer todo lo que tenemos que recordar y que en este caso se configura como las etapas del examen interior de consciencia ignaciano. La mano y sus dedos son algo que conocemos perfectamente al ser la herramienta que utilizamos cada día de nuestra vida y es imposible que nos podamos equivocar en el orden de los dedos dado sus diversas formas y longitudes. A confirmar la perfección de este conjunto de lugares, todavía en el *Ad Herennium* se avisa que para no equivocarse al recordar la sucesión de los lugares es buena regla marcar cada cinco de ellos con un símbolo, por ejemplo “una mano de oro”.¹⁰⁶ Se trata de precepto recibido por los tratadistas medievales como Johannes Romberch que, en su *Congestorium artificiose memorie*, para recordar una serie de objetos en diferentes ambientes de la abadía marca cada quinto lugar con una mano y cada décimo con una cruz dado que siempre en el escrito pseudo ciceroniano se afirma que, después del quinto lugar, hay que marcar también el décimo con una imagen de nuestra elección pero que conozcamos muy bien.¹⁰⁷



Fig. 5.4
Johannes Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, Venecia, Melchor Sessa, 1533, f 36v.

¹⁰⁶ Cfr. Yates, 2005:23.

¹⁰⁷ IBID.:131.

Pues, el mismo intervalo de cinco en cinco se refiere exactamente a nuestros dedos con los cuales estamos acostumbrados a contar. Así que esta imagen es una maquina mnemónica que reinterpreta los dictados del arte de la memoria clásico actualizándolos al texto de Ignacio de Loyola. Este último, como visto, se educó siguiendo la enseñanza retórica escolástica sobre los textos básicos del arte de la memoria que así tenía que manejar casi a nivel de un retórico clásico. Cabe además la posibilidad que pensó a estas cinco etapas de examen interior exactamente con referencia a este precepto del *Ad Herennium*. Sugerencia que sin duda recojo al artista del grabado o quién lo eligió, educado en ambientes jesuíticos y al corriente de los métodos de la mnemotécnica.

En cuanto a la fuente visual utilizadas podemos afirmar que no hubo una fuente directa, sino que, como dicho, reinterpreto las reglas mnemónicas. Sin embargo, me inclino a acoger la sugerencia de Salviucci Insolera que no indica un precursor iconográfico, pero sí un utilizzo muy parecido de la imagen de la mano como sistema de lugares para la práctica del arte de la memoria.¹⁰⁸ Se trata de una ilustración del *Rosetum exercitiorum spiritualium* de Jan Mombaer (1510) donde la mano se usa para recordar el salterio de Cristo.

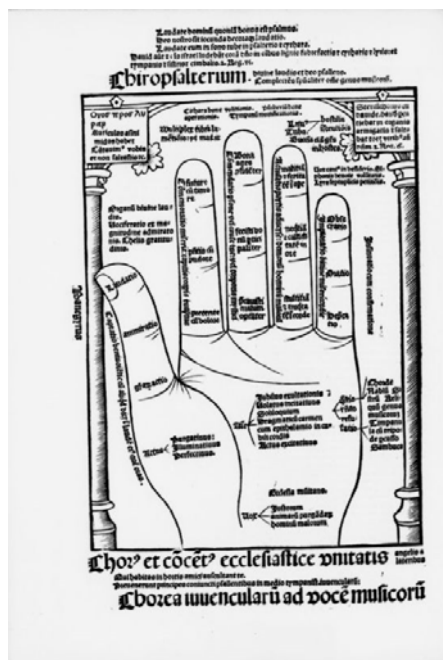


Fig. 5.5
Jan Mombaer, *Rosetum exercitiorum spiritualium*, 1510.

¹⁰⁸ Salviucci Insolera, 1991:204, n. 98.

En este eventual precursor iconográfico además del nulo valor artístico la única imagen es aquella del contorno de la mano mientras en su interior no se representan figuras sino simplemente se escriben los títulos que recordar. Claro está, es una prueba más de la utilidad mnemónica de este tema que se asocia perfectamente a los ejercicios espirituales y que en nuestro caso hace directa referencia al campo del arte de la memoria que, aunque la emblemática recogió muchos de sus elementos, aquí se enseña en una de las más claras y completas representaciones.

Grabado n. 10:



Fig. 5.6

Quis habitabit ex vobis cum ardoribus, grabado nº 10, en *Esercittii spirituali di S. Ignatio di Loiola*, Roma, Giacomo Komarek, 1691.

Se refiere al quinto ejercicio de la primera semana cuando se prescribe meditar sobre el infierno y los padecimientos de las almas. El texto de Ignacio sobre este punto es bastante extenso, pero se necesita citarlo casi en su totalidad para entender de la mejor manera posible la representación del grabado y las intenciones del artista:

1.º preámbulo. El primer preámbulo composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno.

2.º Preámbulo. El segundo, demandar lo que quiero: será aquí pedir interno sentimiento de la pena que padescen los dañados, para que si del amor del Señor eterno me olvidare por mis faltas, a lo menos el temor de las penas me ayude para no venir en pecado.

1.º punto. El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos.

2.º El 2.º: oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro Señor y contra todos sus santos.

3.º El 3.º: oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas.

4.º El 4.º: El 4.º: gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia.

5.º El 5.º: tocar con el tacto, es a saber, como los fuegos tocan y abrasan las ánimas.

Coloquio. Haciendo un coloquio a Christo nuestro Señor, traer a la memoria las ánimas que están en el infierno, unas porque no creyeron el advenimiento; otras, creyendo, no obraron según sus mandamientos [...]”¹⁰⁹

Vemos otra vez en esta ocasión la habitual composición de los Ejercicios con la obligación de ver con la vista de la imaginación un lugar, en este caso el infierno, sus dimensiones y las almas “ígneas”. Además, se llama al protagonismo los otros cuatro sentidos para convertir la imagen mental en algo más real para el ejercitante que de esta forma verá reducidas las probabilidades de olvidarse de las sensaciones logrando “traer a la memoria las ánimas que están en el infierno”: otra vez el papel fundamental es aquello de la memoria. Todo esto se consigue resumirlo en un pequeño grabado que necesita una composición extraña e impactante, exactamente como se prescribe en los tratados de retórica sobre la memoria que hablan de estas dos características con referencia a las *imagenes agentes*.¹¹⁰ Algo que logra brindarnos el creador de este dibujo con una imagen por muchas razones inolvidable.

¹⁰⁹ “Ejercicios espirituales”, en Ignacio de Loyola, 1963:65-71, p. 214.

¹¹⁰ Sobre las imagines agentes véase *Rhet. Her.*, 3, 35-37; Cicerón, *De orat.*, 2, 358; Quintiliano, *Inst.*, 8, 3, 75; 11, 2, 22.

El grabado, sin título, muestra a pie de imagen el versículo de Isaías *Quis habitabit ex vobis cum ardoribus sempiternis* [¿Quién de nosotros habitará una hoguera perpetua?].¹¹¹ En primer plano, a nivel del terreno, ocupa toda la anchura de la composición una reja de poderosas barras de hierro en cuyo medio se apoya un símbolo compuesto por el uróboros que enmarca una espada y un cetro cruzados. La reja intenta tapar la fosa, o boca, del infierno, donde las almas malditas están sometidas a las espantosas penas: las poderosas llamas que las azotan y las serpientes que las mordisquean. Las almas se reproducen como caras de seres humanos desprovistas del más mínimo cabello, asustadas y desgarradas por el dolor que están padeciendo, algo sugerido, además de la clara fisiognómica, por las dos cartelas que salen de la boca de dos almas y donde leemos *Oh aeternitas* y *Oh si daretur hora* [Oh si fuera concedida una hora]. Esta lamentación sale de la boca de un réprobo que intenta sacar su brazo de la reja para intentar agarrar un reloj de arena puesto al borde del abismo infernal. Justo por encima de este gran agujero en el terreno la parte derecha del grabado está ocupada por un cielo plúmbeo, lleno de nubes negras que descargan granizado y de las cuales se genera un rayo que cae sobre los condenados presos de las penas infernales. En la parte izquierda del fondo se hallan otras escenas simbólicas: un esqueleto tumbado con al lado un anciano muerto con una guadaña partida en dos; más lejos dos hombres parecen medir la arena y las gotas del mar; al fondo un barco en el medio de la mar que se aleja de la costa con velas desplegadas.

Esta representación tan impactante produce una imagen bastante sencilla dado sus pocos elementos y debido a eso sumamente memorable siguiendo las normas para la construcción de *imagines agentes*, demostrando una vez más el objetivo de estas imágenes y de quien o quienes las crearon, es decir sobreponerse a la teoría visual de los jesuitas y, sobre todo, las directrices mnemónicas brindadas por Ignacio en el mismo texto de los Ejercicios espirituales. El elemento visual más rico y artísticamente destacable es la solución para el infierno que, pese a los muchos precedentes que en la mayoría de los casos hacía referencia a una representación antropomorfa, aquí se enseña como una estrecha fosa donde entre las llamas poderosas las serpientes mordisquean las caras y las cabezas glabras que se retuercen en expresiones de dolor y angustia, simulacros de las almas malditas y condenadas a la pena imperecedera. Esta imagen, que como mencionado se aleja de las representaciones antropomorfas de procedencia tardomedieval, se acerca

¹¹¹ Is 33.14.

más bien a una traducción artística de las penas infernales descrita por Dante. El autor toscano dedica a los ladrones el canto XXIV del Infierno describiéndolos perseguidos y mordidos por serpientes que provocan una metamorfosis de los réprobos. Otra posible referencia a la Divina Comedia es la misma representación del infierno como fosa, algo que remite al décimo canto donde los condenados se describen entre sepulcros destapados en llamas. Más interesante aún es averiguar el pecado relacionado a los malvados aquí encerrados: herejía, en especial modo los epicúreos, es decir, quienes negaron la inmortalidad del alma. Se trata solamente de una sugerencia que, sin embargo, también bajo un punto de vista artístico encuentra algunas conexiones con los dibujos realizados al final del siglo XV por Sandro Botticelli para ilustrar la Divina Comedia. Aquí vemos la inacabada ilustración de la pena del canto X con los sepulcros abiertos donde sufren los herejes entre las llamas y, aún más afín a nuestra ilustración es aquella que representa un agujero en el terreno para visualizar la bolsa infernal a la cual Dante y Virgilio se asoman.



Fig. 5.7

Sandro Botticelli, dibujo para la ilustración del canto X del Infierno de Dante, Biblioteca Apostolica Vaticana.



Fig. 5.8

Sandro Botticelli, *Bolsa del Infierno*, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Esto por lo que se refiere al elemento central y que más rastro deja en nuestro imaginario, sin embargo, hay otros pequeños detalles simbólicos que ayudan a recordar este grabado, a partir del sello puesto en el medio de la reja formado por una cruz de san Andrés constituida por un cetro y una espada rodeados por un uróboros. Jeroglíficamente la serpiente en círculo que manduca su propia cola significa el universo, como se lee en unos de los pasajes más citados de Horapolo. No obstante, otra traducción de este símbolo sugiere el significado del tiempo, como ya indicado por Valeriano y por el poeta

Claudiano, fuente directa del símbolo.¹¹² El cetro y la espada cruzados son los habituales símbolos del gobierno y en este caso, rodeado por el uróboros, indica el gobierno imperecedero del infierno sobre la existencia de las almas azotadas debajo de la reja. Ese gobierno sin término temporal al cual se han condenado estas almas lo confirma el brazo de uno de los réprobos que sale de la reja para intentar alcanzar un reloj de arena y detener el tiempo de la pena e incluso revertirla. En segundo plano hay otros cuatro elementos. El primero se halla en el lado opuesto de las piedras y nubes oscuras que generan el temporal y muestra un esqueleto y un viejo hombre barbudo tumbado al suelo con el brazo izquierdo de este último atrapado bajo el primero. Los dos apoyan sus brazos derechos sobre una falce partida en dos, inutilizable. La referencia directa es al dios Saturno/Crono, asumido en el Renacimiento como representación del tiempo, *fil rouge* de toda la composición.¹¹³ Sin embargo, en este caso la cercanía del esqueleto y el gesto común entre los dos personajes que intentan en su último movimiento antes del fallecimiento alcanzar la guadaña con el brazo derecho hace de este atributo algo común para los dos, es decir, el esqueleto con la guadaña habitualmente es alegoría de la muerte.¹¹⁴ El

¹¹² Claudiano, *Cons. Hon. Cons. Stil.*, II, 424 ss.: “Existe lejos, desconocida e impenetrable para nuestra raza, apenas accesible para los dioses, una caverna de inmensa edad, tenebrosa madre de los años, que de su anchuroso seno suelta el tiempo y lo hace volver de nuevo. Rodea la cueva una serpiente que todo lo va consumiendo con plácida majestad, perpetuamente mantiene el brillo en sus escamas y con su boca devora la cola curvada hacia atrás volviendo a pasar con el silencioso movimiento por su propio comienzo”; trad. Castillo Bejarano, 1993, pp. 107-108, en: Fernández García, 2017-2018:71, n. 10; cfr. Valeriano, 1556: lib. XIV, f. 104r., *tempus*.

¹¹³ El reconocimiento del tiempo en la representación de Saturno con la guadaña es fruto de un célebre fenómeno de sincretismo histórico. Saturno originariamente era el Dios romano de la agricultura y por eso provisto de falce, pero en la tarda antigüedad a su representación se sobrepuso aquella del dios griego Chronos, que entonces conservó el atributo que, en este caso, remite a la herramienta con la que castró su padre Urano (cuyos genitales cayeron en el mar inseminándolo para dar a luz Venus). Empero intervino otra sobreposición histórica: la homonimia entre el dios Chronos y el tiempo en sí, Kronos. Eso generó una única identificación. El dios griego y el dios latino, los dos acomodados por el atributo de la guadaña, se tomaron como representaciones del tiempo como escrito por Plutarco (*De Is. et Os.*, 32) y Macrobio (*Sat.*, I, 8), quien explica también el atributo de la guadaña de Saturno porque el tiempo lo siega todo. Como dicho, este sincretismo fue asumido por el humanismo como confirmado por Lilio Gregorio Giraldi (Giraldi, 1548:180 ss.) y también por Cesare Ripa en la alegoría del carruaje de Saturno, representación que retoma de la *Genealogia deorum gentilium* de Giovanni Boccaccio. Saturno se describe como: *Vecchio, brutto, sporco e lento [...] nella destra mano tiene una falce [...] Si rappresenta con la falce in mano, perché il tempo miete e taglia tutte le cose, come anco potremo dire che per la falce s'intenda la coltivazione de' Campi, ch'egli insegnò a gl'Italiani, che prima era incognita*, en Ripa (2012), 46.1g, p. 77. Sobre el sincretismo entre las tres figuras descritas cfr. Tervarent, 2002:281, s.v. “Guadaña”; Moorman; Uitterhoeve, 2004: 254, s.v. “Crono”.

¹¹⁴ Las referencias visuales son innumerables, así que hago referencia al tratado de Ripa, uno de los más seguidos por los artistas del Renacimiento y de las épocas siguientes que describe el carruaje de la muerte como: *una muerte con una falce fienera in mano, sta sopra un carro tirato da due bovi neri, sotto del quale sono diverse persone morte, come Papi, Imperatori, Re, cardinali et altri Prencipi e Signori*; en Ripa, 2012:46.5c, p. 87.

significado de este pequeño conjunto recalca el contenido de los gritos de lamentación de los condenados, del gesto hacia el reloj de arena y del jeroglífico incrustado en la reja: después de la muerte el tiempo se ha acabado, ha muerto, perdiéndose en la eternidad de aquella pena infernal de la que no se puede salir.

Otra alegoría se encuentra en un plano aún más secundario donde en una planicie que podría ser de arena se encuentra un hombre arrodillado que sujeta entre el brazo izquierdo y su pierna un instrumento, quizá un tamiz o una caja. Con la otra mano parece espolvorear la arena. La imagen no puede entenderse bien por estar muy lejos del primer plano visual, sin embargo, el personaje es calvo, como los condenados del infierno, así que se puede pensar que se trata siempre de un réprobo. Salviucci Insolera explica esta figura y aquella que sigue como alguien que está contando los granos de arena y las gotas del mar, algo referible al tiempo y a su dilatarse “*sine limite*”. Sin embargo, para contar los granos de arena no haría falta sujetar un objeto que, aunque de difícil desciframiento, no aparece ser apto para este fin. Ahora bien, podría tratarse de una figura que remite a un conocido adagio de la época que aparece también en la recolección de adagios de Erasmo: arar la playa. El holandés explica que este tópico se refiere a un trabajo estéril, un trabajo inútil por la imposibilidad de arar la arena de la cual, de todas formas, no podría nacer nada.¹¹⁵ Esta imagen se parece bastante a aquella del otro hombre al borde del mar que parece llevar una caña de pescar u otro instrumento, quizá levantando un chorro de agua. Más que contar las gotas del mar la imagen podría entenderse al leer otro proverbio de Erasmo, *In mari aquam quaeris* [Buscas agua en el mar], que quiere significar alguien que, pese a conducir una vida miserable, se ponga a investigar otras y varias infamias cuando en realidad toda la vida está corrupta.¹¹⁶

En resumen, los dos son alegorías de la pérdida de tiempo, un tiempo infructuoso pese al esfuerzo y esmero que se pueda poner en las varias actividades para intentar salir de aquella situación intermedia entre el profundo infierno y la salvación. En alta mar, al fondo de la composición, mientras se aleja de aquel terrible mundo, un barco avanza a toda vela hacia la liberación indicada por el palo mayor que se reproduce con un trazo mucho más marcado, remitiendo al símbolo de la cruz: *in eo signo vinces*. De hecho, por varias razones el barco puede adquirir los significados de esperanza y de éxito de la

¹¹⁵ Cfr. Erasmo da Rotterdam, 2014:408-409, adagio *Arare littus*.

¹¹⁶ Cfr. Ibid.:826-827: *Veluti si quis in moribus scelestissimi hominis unum aut alterum admissum vestiget, cum tota vita sit contaminata*.

religión cristiana,¹¹⁷ algo que explica perfectamente este grabado que sirve entonces para recordar la imagen del infierno, donde están atrapadas las almas de los réprobos y, exactamente delante de esta impactante visualización y por medio de los ejercicios rehuir los comportamientos que generaron aquellas penas y decidir subir al barco para alejarse de aquel estatus gracias a la insignia de la religión. La clave de lectura la otorga el último pasaje del apartado del pasaje de los Ejercicios mencionado más arriba: “traer a la memoria las ánimas que están en el infierno, unas porque no creyeron el advenimiento; otras, creyendo, no obraron según sus mandamientos”.

En primer plano las ánimas en el infierno más profundo, que no creyeron; en segundo plano aquellas que no obraron según los mandamientos de Cristo, sino se esmeran con actividades con las cuales sólo consiguen perder el tiempo. Los ejercicios son el único modo para salvarse, un “coloquio con Cristo” por medio de cual descubrir la verdadera fe.

Grabado n. 6:



Fig. 5.9

Puteus abyssi, grabado n° 6, en *Eserciti spirituali di S. Ignatio di Loiola*, Roma, Giacomo Komarek, 1691.

¹¹⁷ Cfr. Valeriano, 1556:lib. XLV, f. 334v.: *Christianae pietatis successus*; Tervarent, 2002:402, s.v. “Navío”.

Este grabado es uno de los más conocidos de la serie y confirma la índole mnemónica de estos dibujos, sobre todo para la primera semana de ejercicios. El pasaje comentado en este caso es la meditación sobre los propios pecados, cuya primera parte es:

1.º preámbulo. El primer preámbulo será la misma composición.

2.º preámbulo. El segundo es demandar lo que quiero; será aquí pedir crecido y intenso dolor y lágrimas de mis pecados.

1.º punto. El primer punto es el proceso de los pecados; a saber, traer a la memoria todos los pecados de la vida, mirando de año en año o de tiempo; para lo cual aprovechan tres cosas: la primera, mirar el lugar y la casa adonde ha habitado; la segunda, la conversación que he tenido con otros: la tercera, el oficio en que he vivido.

2.º punto. El segundo: ponderar los pecados mirando la fealdad y la malicia que cada pecado mortal cometido tiene en sí, dado que fuese vedado.¹¹⁸

El texto sigue exponiendo otros tres puntos sobre la meditación de los pecados que en este caso nada aportan a la comprensión de una imagen que, por su parte, lleva mucho texto en el espacio visual. El pie del grabado repite el versículo de Job, *In puncto ad inferna descendunt* [Bajan en paz al abismo]¹¹⁹, algo que explica en parte la imagen central donde un hombre con manos juntas está sentado en una silla mientras siete espadas están a punto de perforarlo a lo largo de todo su cuerpo y un puñal está cayendo sobre su cabeza. Los ojos del sujeto miran afligidos hacia el espectador y la silla se apoya sobre una especie de pozo tapado por un plano donde se representa un dibujo que podría interpretarse como un laberinto, aunque no muy bien esbozado. En el borde de este pozo se observa la letra del Apocalipsis de san Juan que anuncia *pvteus abyssi* [Pozo del abismo]¹²⁰ y lo único que impida al ejercitante caer en ello es el laberinto que representa, como la tradición cristiana recojo del simbolismo pagano del mito de Dédalo, la vida y todas sus etapas.¹²¹ Ahora bien, este laberinto se carga aquí de significado mnemónico al

¹¹⁸ “Ejercicios espirituales”, en Ignacio de Loyola, 1963:55-57, pp. 211-212.

¹¹⁹ Job 21.13.

¹²⁰ Ap 9.2.

¹²¹ El laberinto como alegoría de la vida humana es un tópico que nació gracias a Séneca (*Ep.*, 44, 7) y Boecio (*Cons. Phil.*, III, 12, 19), recogido en ámbito literario por Francesco Colonna en su *Hypnerotomachia Poliphili: Tre giardini, uno di vitrio, uno di seta, uno i laberyntho che e la vita humana*, en Colonna, 2006): vol. 1, p. 5. En las artes es muy conocido el uso de la representación de los laberintos

indicar claramente la vida pero pudiéndola subdividir “de año en año”, mirando en diferentes lugares en ella, como se prescribe en el texto de los Ejercicios. Es entonces la creación de un lugar mnemónico dentro del grabado que se emplea en sí como lugar mnemónico principal. El orante, verdadero sujeto de la imagen, está a punto de ser perforado por las espadas, cada una de las cuales lleva en la hoja el nombre del pecado capital al que se refiere e indicado también por la empuñadura zoomorfa que diferencia todas las armas. Siempre por lo que respecta a la práctica de los ejercitantes, hay que recordar las palabras de Ignacio sobre la importancia de involucrar todos los sentidos para alcanzar una meditación más completa y efectiva. En el grabado eso se representa muy bien con cada espada a punto de entrar en la carne del sujeto, es decir, generando aquel dolor físico que cada pecado podía provocar en nuestras vidas y, por eso, sin poderlos olvidar. Además, de forma parecida a la mano representada en el primer grabado analizado, también en este caso se utiliza el cuerpo humano como el perfecto conjunto de lugares donde posicionar las diversas *res*. Eso exactamente por lo que se acaba de expresar, por ser las sensaciones de nuestro cuerpo muy bien conocidas por la parte sensorial de cada uno de nosotros, pero también por el perfecto conocimiento “cartográfico” de nuestro cuerpo, de manera que no nos podamos equivocar en el repaso de cada uno de los lugares mnemónicos asociados a un diferente dolor.¹²² Volviendo a las espadas como pecados también en este caso la simbología no demuestra novedades interpretativas. Partiendo de la primera espada abajo en la izquierda, aquella de la *acedia* [pereza], la cabeza animal que da forma a la empuñadura es aquella de un asno. Se trata de asociación que procede de la Edad Media y asumida en el Renacimiento por Pierio Valeriano, que le confiere el significado de “Ignavia”¹²³ y por Cesare Ripa al crear la alegoría de la acidia como una mujer que yace en tierra con a su lado un asno, *il quel animale si soleva adoperar da gl’Egizi per mostrare la lontananza del pensiero dalle cose sacre e religiose, con occupazione continua nelle vili, et i pensieri biasimevoli*.¹²⁴

en el interior de las catedrales, como es el caso de Chartres, Amiens, Auxerre, Reims y muchas más, como también las varias representaciones del tema en Mantua, feudo de los Gonzaga, tanto en el palacio ducal como en Palazzo Tè. Sobre el tema del laberinto, v. Reed Doob, 1990; Colonna, 2006: vol. 2, n. 1, p. 730; Tervarent, 2002: 313, s.v. “Laberinto”.

¹²² Sobre la relevancia del cuerpo humano en el arte de la memoria véase TORRE (2017).

¹²³ Valeriano, 1556:lib. XII, f. 89v.

¹²⁴ Ripa, 2012:2.2, p. 18.

El siguiente pecado es la “*gula*”, simbolizado por la cabeza de un cerdo. Las noticias proceden de Eliano,¹²⁵ luego recogidas por Valeriano que al jeroglífico dedicado a este animal otorga el significado de *ciborum varietate satur* [saciado con varios alimentos]¹²⁶ y, algo que veremos ser usual para esta ilustración, por Ripa, que describe la alegoría para este pecado como una mujer sentada sobre un cerdo.¹²⁷

La empuñadura de la espada de la *luxuria* lleva la cabeza de un macho cabrío que, ya desde Eliano¹²⁸ se considera cargado de este significado hasta llegar a la más madura tradición emblemática y jeroglífica con Alciato¹²⁹ y Valeriano que brinda el significado de *libido*.¹³⁰

La “*superbia*” se indica por la cabeza de un pavo real como transmitido por varios fisiólogos que hablan más bien de vanagloria: *Come la vanagloria ne offenne/ potemone vedere la certeça,/ ke lo paone finemente entenne/ quando lo lodi de la gran beleça* [Como la vanagloria ofende/ podemos tener certeza/ que el pavo real entiende finamente/ cuando lo elogias por su gran belleza].¹³¹ Como hemos visto en todas las ocasiones anteriores, estas noticias están confirmadas también por Valeriano¹³² y Ripa que recoge de los *Hieroglyphica* la inmodesta característica del pavo real que *compiacendosi della sua piuma esteriore, non degna la compagnia de gli altri uccelli*.¹³³

La parte derecha del grabado resulta de más difícil comprensión en el reconocimiento de los animales. Por lo que a la *ira* se refiere, la representación zoomorfa tiene toda la pinta de ser un perro. Sin embargo, no he rastreado noticias unívocas en tal sentido, todo lo contrario, dado que este animal siempre se ha guarnecido de interpretaciones positivas. La única lectura negativa y que puede acercarse a la ira podría hallarse en Valeriano, donde en el capítulo dedicado al jeroglífico del perro se indica el significado de *petulantes*

¹²⁵ X, 16: *quo ventri et gulae supra modum dediti essent*.

¹²⁶ Valeriano, 1556:lib. IX, f. 67r.

¹²⁷ Ripa, 2012:153.2, p. 236.

¹²⁸ VII, 19.

¹²⁹ La composición titulada “Lujuria” lleva el cuerpo de un fauno; en ALCIATO (1993), pp. 107-108.;

¹³⁰ Valeriano, 1556:lib. X, f. 72r.

¹³¹ “El bestiario moralizzato” y, de forma parecida, en “Il libro della natura degli animali”, en: Bestiari Medievali, 1996:517; 449.

¹³² Valeriano, 1556:lib. XXIV, f. 171r.: *Gloriosus [...] Pavo enim preciosam eam caudae supellectilem tum plurimum ostentat, cum plurimos ad se spectandum advenisse conspexerit*.

¹³³ Ripa, 2012:375, p. 563.

iuniores [jóvenes insolentes].¹³⁴ Se explica que en las Escrituras, según algunos comentaristas antiguos, los soldados de la guardia de Poncio Pilato se parecían a perros por haber martirizado a Jesús, escupiendo en su cara, azotándolo y coronándolo con las espinas mientras los insultaban, como se describe alegóricamente en el Salmo 22: “Me acorrjala una jauría de mastines, me cerca una banda de malhechores; me taladran las manos y los pies, puedo contar mis huesos. Ellos me miran triunfantes, se reparten mi ropa, echan a suerte mi túnica”.¹³⁵ Esta explicación puede parafrasearse con la ira, que más se aproxima al hecho expuesto en vez del propuesto descaro.¹³⁶ La ira habitualmente se acerca más a las figuras del oso o del lobo, pero la presente cabeza no aparece ser afín a estos animales cuyos significados para la ira son además muy poco conocidos y no muy utilizados.¹³⁷

En cuanto a la “*invidia*” [envidia] se refiere, la figura que se le atribuye es de difícil comprensión por poder aparentarse a un perro como a otro animal de la familia de los suidos. Sin embargo, en este caso sí el perro se puede interpretar como atributo de la envidia según la noticia escrita por Plinio el Viejo.¹³⁸ Según el autor clásico cuando el perro se siente mordido por una serpiente sabe que para no quedarse lastimado tiene que comer una hierba y, haciéndolo, a causa de la envidia no deja que los hombres lo vean recogerla. Esta característica fue retomada por Ripa que posiciona al lado de la vieja mujer alegoría de la envidia un perro delgado *il quale, come da molti effetti si vede, è animale invidiosissimo, e tutti gli beni de gl'altri vorrebbe in sé solo*.¹³⁹

¹³⁴ Valeriano, 1556:lib. V, f. 45r.: *Sanè quidem, ut veterum quorundam est interpretatio, in divinis literis Romani milites, qui Pilato praesidi adsistebant, canes vocitantur, uti Psal. XXI. Circunderunt me canes multi: quippe qui secundum legem immundi censerentur, atque admodum etiam impudentes essent conspuendo sacrosanctam Domini faciem, caput eius arundine percutiendo, coronam spineam affigendo, & omni opprobrii genere coeli Regem deludendo, uti eius ministerii mortales penè omnes.*

¹³⁵ Sal 22.17-19.

¹³⁶ Otro pasaje bíblico en este sentido es Jer 15.3: Los pondré en manos de cuatro destructores – oráculos del Señor -: la espada para degollar, los perros para despedazar, las aves y las bestias para devorar y destrozar.

¹³⁷ Cfr. Tervarent, 2002:345; 412. Algo que pueda tener relevancia es el jeroglífico del cinocéfalo, por el cual se indica claramente el significado de la ira. Sin embargo, con cinocéfalo se entiende el babuino, así que lo dejo por una mera “curiosidad”, aunque pueda haber la remota posibilidad de un error lingüístico por parte del creador del grabado; cfr. Valeriano, 1556: lib. VI.

¹³⁸ NH, XXV, 91: *Inveniunt et canes qua fastidium vincunt eamque in nostro conspectu mandunt, sed ita, ut numquam intellegatur, quae sit; etenim depasta cernitur. notata est haec animalis eius malignitas in alia herba maior. percussus enim a serpente mederi sibi quadam dicitur, sed illam homine spectante non decerpit.*

¹³⁹ Sobre otras noticias de la relación entre el perro y la envidia, sobre todo en ámbito artístico, véase Tervarent, 2002: 427, s.v. “perro”.

Por fin la última espada, aquella de la *avaritia* [avaricia]. Aquí estamos delante de otro enigma visual dado que la figura se parece más a una piedra que a un animal. Sin embargo, apelándome a Cesare Ripa que, junto a Valeriano, parece ser la fuente principal para estas imágenes de los pecados, una de las alegorías de la avaricia se describe como una mujer mal ataviada, despeinada y descalza que lleva en su mano derecha un sapo. Dado que en el grabado sólo se figuran las cabezas de los animales, en esta ocasión me parece que aquella masa informe pueda acercarse exactamente a la cabeza de un sapo, con el ojo que se pierde entre la lisa y blanda carne y una pequeña boca que casi pasa por desapercibida. Sobre el sapo Ripa afirma que, pese a tener todo lo que le sirve en la tierra, siempre quiere más, sin aprovechar de lo que tiene en su disponibilidad.¹⁴⁰

Remata la composición otra arma blanca, esta vez más corta y que de la misma manera en que la espada pendía sobre la cabeza de Damocles aquí se encuentra sobre la testa del hombre sentado, pero, al contrario de las espadas de los pecados, sin perforarla ni tocarla. En la hoja lleva la letra *gladius ultionis* [espada de venganza] cuya empuñadura tiene la forma de manzana con clara referencia al fruto del pecado originario que en este caso está a punto de caer sobre la cabeza del ejercitante si no lograra darse cuenta de todos los pecados cometidos en su vida, condenándolo a su vez a la abertura de la tapa sobre las que se encuentra, abriéndole así el pozo infernal del cual no hay vuelta atrás.

Pues, para terminar el análisis, cabe decir que este tema tiene otras varias versiones, primera de las cuales aquella más sencilla y con diferente significado que aparece en el texto de Saily, *Thesaurus precum*, publicado en 1609.¹⁴¹

¹⁴⁰ *il quale, tutto che abbuia grandissima copia della terra, della quale si pasce, nondimeno sempre teme, e si astiene di quella, desiderandone sempre più*, en Ripa, 2012:31.2, p. 48.

¹⁴¹ Sobre otras versiones del grabado cfr. Salviucci Insolera, 1991: 198; Añado una actualización del tema en los territorios americanos en el siglo siguiente con la obra de Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, *Alegoría del pecador*, cuyo paradero debería ser la Pinacoteca de la Profesa en Ciudad de México.

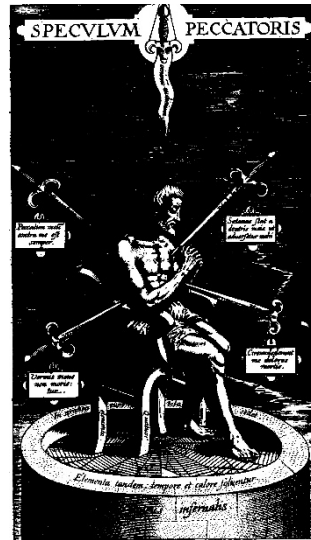


Fig. 5.10
Speculum peccatoris, en Saily, *Thesaurus precum*, 1609.

Más en general, como ya visto para los dos grabados anteriores, esta primera semana de ejercicios se basa en ilustraciones fuertemente mnemónicas, como prescrito por Ignacio en el texto primigenio, con un nivel descriptivo mucho menor respecto a los grabados para las tres semanas de práctica que quedan. Pero, también en la primera semana se han realizado ilustraciones igualmente mnemónicas, aunque más narrativas, como el ejemplo que sigue.

Grabado n. 8:



Fig. 5.11

Qua hora non putatis, grabado nº 8, en *Eserciti spirituali di S. Ignatio di Loiola*, Roma, Giacomo Komarek, 1691.

Hasta aquí hemos visto tres grabados donde el alma es protagonista, aunque en diferentes modos. Con la primera ilustración analizada se traza el recorrido mnemónico para realizar el examen interior del ser humano, del ejercitante, es decir, de su alma. En la segunda se ilustra la imagen mental de las almas condenadas al infierno, desgarradas por el dolor, sin poderse reconocer el sexo, sin vía de escape. En la tercera el alma está meditando sobre los pecados de la vida terrenal, a punto de entender si el puñal del sumo pecados caerá en su cabeza. Ahora podemos ver que en el grupo de grabados que se refieren a la primera semana, es decir a las *res incorpóreas*, por fin se halla una representación más narrativa con la que acercarse a esta temática supuestamente inconsistente. El pie de la ilustración remite al versículo del Evangelio de Lucas *Qua hora non pvtatis* [a la hora que menos

penséis]¹⁴² y la imagen manifiesta una de las meditaciones facultativas al final del quinto ejercicio, o sea al final de la primera semana. Se representa un dormitorio donde, debajo de un grande baldaquín, un o una joven yace en una cama en punto de muerte. En la mano izquierda lleva un rosario mientras la derecha sujeta una cruz ofrecida por un padre jesuita que, junto a él o ella, reza y sujeta la misma cruz. En el mismo lado de la cama aparecen también un cura que imparte la extremaunción y un ángel en oración. Al otro lado, en primer plano, otros dos padres jesuitas rezan arrodillados y un diablo puesto de espalda mira el muriente frotándose las manos con obvia ansiedad. En último término, al fondo de la composición, un esqueleto entra en la habitación abriéndose paso a través de una cortina mientras en primer plano, sirviendo de *repoussoire*, está una mesa sobre la cual aparecen una ampolla, un vaso, un plato y una punta con tinta.

El autor de esta imagen visualiza la meditación sobre la muerte, una especie de *memento mori* que a raíz de las meditaciones de Ignacio se difundió recuperando algunos patrones figurativos medievales. Sin embargo, en este caso la creación es más profunda de lo que se pueda creer a un primer vistazo. Las dos figuras principales son en realidad dos entidades de la misma persona. De hecho, las dos comparten la cama figurándose debajo de la misma manta, incluso con contacto físico. Pues, se trata entonces de alguien, probablemente Ignacio, que tiene la visión de su propia muerte. Además de la cama, ambas comparten la cruz y, según la interpretación de Salviucci Insolera, la figura del padre jesuita representaría el cuerpo mientras la persona tumbada, que fisionómicamente se parece más a una mujer, al alma.¹⁴³ Aceptando esta interpretación, basada también en la tradicional representación del alma femenina en el cristianismo, la importancia de este grabado reside en que confirmaría la práctica de los ejercicios por parte del artista grabador que, en este caso, mostraría su visión, o mejor dicho, su experiencia en la práctica del texto de Ignacio materializando algo totalmente abstracto y estrictamente personal.

Ahora bien, dado los ejemplos analizados y que se distinguen decididamente de la anterior producción gráfica en los textos de Nadal, ¿podemos entonces hablar en este caso de emblemas? Pues, las tres primeras ilustraciones presentadas son aquellas que más se pueden acercar al género de los emblemas por su carácter simbólico y por consiguiente

¹⁴² Lu 12.40.

¹⁴³ Salviucci Insolera, 1991:206.

resumido. Sin embargo, no se puede hablar de emblemas visto que falta por completo la parte poética o de explicación de la imagen, pero en casi todos los casos, además del siempre presente versículo bíblico que se puede asumir como título o *inscriptio*, hay la presencia de letras en el interior de los símbolos y que ayudan la comprensión del conjunto. Según estos elementos las creaciones pueden aproximarse mucho más al género de las empresas si consideramos el significado de cada una como algo personal, interpretando el texto de los Ejercicios como un conjunto de confesiones personales de Ignacio y las imágenes que lo ilustran como algo interpretable solamente con relación a los pasajes del texto. Cabe decir que se trata de una consideración muy estirada, como también aquella que se refiere a los jeroglíficos y a los enigmas dado que tienen directa correspondencia con el texto cuyo significado es muy claro, sin necesidad de ningún tipo de argucia para entenderlo. Como ampliamente mencionado la característica más importante de estas imágenes es hacer que los pasajes de los Ejercicios espirituales, las oraciones, y el orden de las meditaciones sea recordado con más firmeza por los practicantes. Así que al acordarse de estas imágenes que ilustran el texto, o incluso estudiando solamente sobre estas imágenes después de haber leído el texto en el caso en que se aceptara la tesis que se divulgaron los grabados en hojas sueltas en los Colegio de la Compañía a partir del 1609, la capacidad de resumir amplios conceptos y frases en símbolos memorables se puede considerar sin duda la más importante. Es entonces un maravilloso ejercicio de arte de la memoria ilustrada, pero sabemos perfectamente que los preceptos del arte de la memoria prescriben la creación de imágenes impactantes, que exalten nuestra imaginación de manera que se queden grabadas en nuestras mentes: inolvidables entonces. Hacer esto significa crear verdaderas *imagines agentes* que, en este caso, se presentan en el modo más sencillo para juntar más frases, palabras y conceptos para la mente humana, sobre todo si nos dirigimos a conceptos incorpóreos como ocurre en la primera semana de ejercicios.

Así que estamos delante de otros tipos de producción si las comparamos a las figuras bíblicas analizadas en los textos de Nadal, pero, también en este caso, no estamos en el campo de la emblemática, pero sí en aquello del arte de la memoria, exactamente como Ignacio prescribió en el mismo texto de sus Ejercicios espirituales. Algo que aquí encuentra su forma visual y material, atestiguando el buen uso que se hacía en la

Compañía de las imágenes, sin desdeñar los símbolos para dar forma a ideas que, de otra manera, se quedarían sin un aceptable simulacro.

Ahora bien, pese a todos estos trabajos gráficos relacionados con los textos y las directrices de los fundadores de la Compañía y que, sin poder aceptarse como ejemplos de proto-emblemática jesuítica, se pueden aceptar como una etapa de la adquisición del uso de la imagen, de la ilustración y de los símbolos en la producción de la orden, seguimos sin tener rastro efectivo del uso de emblemas, empresas o jeroglíficos. Algo que todavía no estaba institucionalizado en la recta final del siglo XVI pero que ya se empezó a estudiar y a utilizar en los Colegios de la Compañía para luego encontrar una práctica más libre debido a los numerosos acontecimientos festivos y a la siempre más floreciente imprenta.

5.1 LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL GÉNERO EMBLEMÁTICO EN LA COMPAÑÍA DE JESÚS: LA *RATIO STUDIORUM*

El comienzo de las reflexiones sobre la necesidad de un plan de estudio para los alumnos jesuitas como mencionado puede localizarse en el 1541, cuando los jesuitas estaban reunidos en Roma para la elección del primer general de la Compañía y aprobaron la *Fundación de Collegio*.¹⁴⁴ Sin embargo, el primer paso hacia una verdadera redacción del plan lo cumplió Jerónimo Nadal unos años más tarde, en 1548, escribiendo el plan de estudio para el Colegio de Mesina titulado *Constitutiones del colegio de Meçina*.¹⁴⁵ Esto

¹⁴⁴ Cfr. Zanardi, 1998:136.

¹⁴⁵ En realidad, ya Diego Laínez redactó las primeras normas para los estudiantes jesuitas de Padua, pero no cabe duda de que fue la experiencia mesinesa la que proporcionó el efectivo comienzo de un nuevo curso para la educación jesuita. El mallorquín Jerónimo Nadal después de tres semanas de navegación llegó a Mesina el 8 de abril de 1548 junto a otros 9 compañeros: el neerlandés Pedro Canisio, los galos André des Freux y Martín Mare, el flamenco Cornelius Wischaven, el barcelonés Rafael Riera, el saboyano Hannibal du Coudret y los transalpinos Benedetto Palmio, Isidoro Bellini y Giovanni Battista Passarino. Fueron enviados por el mismo Ignacio para poner en marcha en tierra de trinacria el primer Colegio para externos de la Compañía. Una verdadera hazaña organizativa y que tenía gran importancia estratégica para la orden hasta otorgar más relevancia a este nuevo proyecto que a los ya existentes Colegios de Padua y de Coimbra, fundados en 1542 y donde aún no se daban clases, aunque puedan considerarse los más prósperos del tiempo. Ahora bien, además de acoger a los externos, la gran estimación para este asentamiento remite a la posición geográfica, en el medio del Mediterráneo y en el cruce entre África, Europa Occidental y Europa Oriental, es decir, podía servir de punto de encuentro y de partida para nuevos prosélitos y predicaciones. En este sentido fue de la mayor importancia planificar un sistema pedagógico para que se

se debió a que los Colegios implantados antes de la fundación de aquello siciliano eran simplemente residencias y sólo entre los 40 y 50 del siglo XVI se empezó a sentir la necesidad de una educación de más alto nivel respecto a la que se brindaba en las universidades donde los jóvenes jesuitas estaban obligados a cursar los estudios sin otras alternativas.¹⁴⁶ Después de la creación de un colegio de humanidades, gramática y doctrina cristiana el 22 de febrero de 1551 (llamado Colegio Romano), el documento con el cual se ponían las bases para la nueva política educativa fue la *Formula collegiorum acceptandorum* de 1553. Se creía que la mejor manera de revitalizar la Iglesia fuese a través de la enseñanza a los jóvenes, algo que hicieron muy rápidamente dado que a la muerte de Ignacio en 1556 los colegios jesuitas ya eran 46.

Pues, antes de llegar al plan pedagógico definitivo los avances de las ideas y de la organización de los Colegios puede verse en las “Constituciones de la Compañía de Jesús”. Aquí aparecen las informaciones básicas para la formación de los alumnos que, recordémoslo, podían ser tanto externos como internos, es decir, seculares y religiosos. En estas Constituciones, además de declarar que los Colegios fomentan la formación espiritual y humanística de los estudiantes, se establecen algunas importantes reglas por lo que a la enseñanza se refiere. Sin embargo, pese a las muchas normas sobre la educación, ¿existe mención en este esbozo de una enseñanza basada sobre las imágenes y en especial sobre los símbolos?

Cabe decir que en la cuarta parte de estas Constituciones se habla “Del instruir en letras y en otros medios de ayudar a los próximos los que se retienen en la Compañía”. En este apartado se explica que:

Siendo el scopo que derechamente pretende la Compañía ayudar las ánimas suyas [...] después que se viere en ellos el fundamento debido de la abnegación de sí mesmos y aprovechamiento en las virtudes que se requiere, será de procurar el edificio de letras y el modo de usar dellas, para ayudar a más conocer y servir a Dios nuestro Criador y Señor.

convirtiera en un prototipo para todos los futuros colegios. Nadal durante su experiencia mesinesa recogió las reglas del *Ordo studiorum* y las “Constituciones” escritas por Ignacio, como también el *De ratione et ordine studiorum Collegii Romani* de Ledesma, dando a luz un plan de educación que encontrará su evolución hasta la más madura y definitiva *Ratio studiorum*; cfr. Codina Mir, 2004; Daly; Dimler, 2016:48; Zanardi, 1998:137, Soto Artuñedo, 1999.

¹⁴⁶ Esta necesidad surgió en abril de 1545, cuando al revisar la “Fundación de Colegio” se decidió insertar la figura del preceptor a raíz de la escasa educación que la Universidad de Padua brindaba a los 9 jesuitas que allí cursaban las clases; Soto Artuñedo, 1999:261.

Las letras se asumen como una de las herramientas y una de las claves para acercar el individuo a la religión y a la contemplación de Dios,¹⁴⁷ algo que se explica de forma más detallada en el apartado sobre la organización del sistema de las Universidades y sus enseñanzas. Sin embargo, en el sexto capítulo sobre el modo de aprovechar la enseñanza de las facultades se imparten algunas indicaciones sobre los estudiantes de humanidades:

Los que studian Humanidad, también tendrán sus tiempos determinados para conferir y disputar de las cosas de su facultad, delante de quien los enderece; y un domingo u otro día señalado, después de comer tendrán conclusiones, otro se exercitarán en composiciones en prosa o en verso; ahora se hagan allí para ver la promptitud, ahora se trayan hechas y allí se lean públicamente [...] Todos e specialmente los humanistas hablen latín comúnmente; y tomen en la memoria lo que les fuere por sus Maestros señalado; y exerciten mucho el estilo en composiciones; habiendo quien los corrija. Podrán también algunos con parecer del Rector, ver de por sí algunos auctores fuera de los que oyen; y un día de cada semana después de comer, uno de los más provecos haga una oración latina o griega, de alguna cosa con que se edifiquen los de dentro y de fuera y se animen para las cosas de mayor perfección en el Señor nuestro.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Ya hemos dicho de la importancia de la herencia de los estudios parisino en el bagaje de Ignacio y de los otros fundadores, algo que se manifiesta en el apartado sobre la organización de las Universidades de la Compañía: “Debaxo de Letras de Humanidad, sin la Gramática se entiende lo que toca a Retórica, Poesía y Historia [...] Así mismos porque las Artes o ciencias naturales disponen los ingenios para la Teología, y sirven para la perfecta cognición y uso della, y también por sí ayudan para los fines mismos [...] Tratarse ha la Lógica, Física y Metafísica y lo moral, y también las Matemáticas, con la moderación que conviene para el fin que se pretende [...] El estudio de Medicina y Leyes, como más remoto Instituto, no se tratará en las Universidades de la Compañía, o a lo menos no tomará ella por sí tal assumpto”; “Constituciones”, 448-452, en Ignacio de Loyola, 1963:510. Resulta clara la inclinación hacia la enseñanza aristotélica y tomista que se impartía en París, mientras que se pone en un lugar secundario el estudio más práctico y que servía más bien para una actividad autónoma como medicina y leyes, algo en que París y sus Colegios y Universidades no destacaba al estar la Universidad de Bolonia especializada en estas enseñanzas. Esto queda más patente aún en el apartado sobre los libros que se han de usar y leerse durante los cursos: “En la Teología leeráse el viejo y nuevo Testamento y la doctrina escolástica de Sancto Thomás [...] se ayudará más los que studian, como sería haciéndose alguna suma o libro de Teología escolástica que parezca más acomodada a estos tiempos nuestros [...] En la Lógica y Filosofía natural y moral y Metafísica seguirse ha la doctrina de Aristóteles”; “Constituciones”, 464-470 en Ibid.:513-514. Es interesante averiguar el tacto especial hacia los temas sensibles, como los texto o autores bajo la atención de la Inquisición que, recordémoslo, siempre guardó mucho cuidado para la Compañía y sus exponentes: “Aunque el libro sea sin sospecha de mala doctrina, quando el auctor es sospechos, no conviene que se lea, porque se toma afficción por la obra al autor, y del crédito que se le da en lo que dice bien se le podrá dar algo después en lo que dice mal. Es también cosa rara que algún veneno no se mezcle en lo que sale del pecho lleno dél”, “Constituciones”, 465, en Ibid.:513.

¹⁴⁸ “Constituciones”, 380-381, en Ibid.:497.

El pasaje se refiere a los estudiosos de humanidades, es decir de gramática, retórica, poesía e historia, materias en las cuales entrarán más adelante también los emblemas, como veremos en la *Ratio studiorum* oficial. Lo más importante es la confirmación de la relevancia del latín y, sobre todo, de la memoria en la práctica de estudio. Otro reflejo entonces del *modus parisiensis* y del relevante papel de la memoria en estas prácticas, algo que Ignacio prevé, como visto, en los Ejercicios espirituales.

Ahora bien, estas Constituciones no establecían una suficiente estructuración dejando demasiados huecos que rellenar hasta el punto de necesitar un documento más detallado e igual para todos los colegios. Después de los escritos de Nadal para el Colegio de Mesina, en 1561 él mismo redactó un documento con las instrucciones para los colegios lusitanos sobre las composiciones literarias que exponer públicamente.¹⁴⁹ Aprendemos algunas restricciones sobre los “diálogos, comedias o tragedias, versos, oraciones y qualquier composición” que los estudiantes tenían que leer públicamente y que antes de su exposición esa tenía que ser controlada por alguien docto en teología y en humanidad para averiguar que: “sean edificativas *ad virtutem et pietatem christianam*; y ninguna cosa se diga de dioses antiguos, ny de fábulas, ny cosas, no sólo que sean prophanas, mas ni seculares puramente, que no se puedan enterpretar *ad virtutem*”. Al contrario, se admitía tratar de “vicios y otras cosas malas, como correcciones del mundo, abusos, peligros, engaños, disoluciones, imperfecciones”.¹⁵⁰

Pues, dada la fecha en la que se localiza este documento cabe decir que se trata de una postura que claramente no quiere irritar los representantes de la Iglesia romana y la Inquisición puesto que estamos todavía en pleno Concilio de Trento. Sin embargo, en su documento Nadal sigue con un apunte sobre los enigmas y unas normas para los que los crean y los que los van a juzgar. Ahora bien ¿qué se entiende a esta altura con “enigma”? De la descripción que se proporciona no es preciso saberlo, pero lo importante es averiguar como ya en 1561 era buena práctica componer enigmas y montar algo que se parezca mucho a concursos en los diferentes colegios. Pues, no cabe duda de que esta tipología, incluida en el ámbito literario, se componía también por una parte visual como puede desprenderse de las palabras de Nadal cuando afirma que aquellos que tiene que juzgar estas composiciones tienen que interpretarlas y “entiendan los enigmas, y lean los

¹⁴⁹ P. Hieronymus Nadal S.L., *Commissarius. Instructions datae in Lusitania de compositionibus litterariis publice exhibendis*, en *Mon. Paed.* III, p. 64.

¹⁵⁰ *Ibid.*:65.

versos”. Es decir, se prevé una doble fase de evaluación: entenderlos y leerlos. Sin que el Padre jesuita nos deje otros indicios sobre la composición de los enigmas se puede afirmar con buena razón que la fase de la comprensión de la composición parece referirse a la parte visual dado que la lectura de los versos es algo que le sigue. Claro está, entender algo escrito sin antes leerlo es una hazaña muy arriesgada también para los sabios profesores de los colegios jesuitas.¹⁵¹

Esta noticia sobre los enigmas y la posibilidad de exponerlos nos la brinda Diego de Ledesma. Este padre jesuita se considera como quien dio el primero paso hacia la redacción definitiva de la *Ratio studiorum* con el *De ratione et ordine studiorum Collegii romani*. Redactado entre 1564 y 1565, como se aprende del título se refiere a la organización de los estudios del Colegio Romano, que se convirtió en el más paradigmático para la Compañía y para el cual Ledesma recogió muchas ideas de la experiencia del Colegio de Mesina. Ledesma confirma la raíz de la enseñanza de las humanidades en el *modus parisiensis* indicando los libros que hay que usar para el estudio. Entre los demás encontramos textos como la *Rhetorica ad Herennium*, el *De inventione* de Cicerón y Quintiliano, confirmando así los textos básicos sobre el arte de la memoria,¹⁵² pero también otros autores como Plinio, las *Metamorfosis* de Ovidio, Píndaro, Hesíodo y, sobre todo, los “*epigrammata graeca*”, algo propedéutico a los géneros simbólicos y, sobre todo, a los emblemas dado que como muy bien se sabe el germen del texto de Alciato, sin imágenes todavía, fue exactamente los Epigramas

¹⁵¹ Aquí los pasajes más importantes al respecto: “Que se diga a los que hazen los enigmas, que lo agan con esta ley: que se alguno acertasse la substancia del enigma, que se le dicesse, aunque no declarasse bien los versos; aunque se ha de mirar todavía qual de los intérpretes aplica mejor todo, y también le han de declarar aquelho en que ha errado o faltado. El maestro del 4º curso recibirá los avisos, que dan los que quieren interpretar el enigma, y qué es lo que cada uno dize, y a qué hora, para que sepa dizir quien fue primero. Los enigmas no se pongan sin averlos primero comunicado con los superiores del colegio, y uno o dos más de buen juicio y inteligencia, para que juzgan si es cosa que conviene. Los enigmas pongan los 6 primeros maestros de las classes solamente, y en los versos sean brevissimos quanto pudieren; y parece que no debían de pasar de ocho o diez versos; sean varios, y no siempre eligiacos. Y hágasse el auto del juicio de los enigmas en el lugar adonde ahora se hazen las declamaciones [...] y juntamente en el banco más cerca se pongan los que quieren interpretar los enigmas, que están escriptos para ello, y los maestros que los han hecho; y en medio se ponga una tablilla con una alcatifa y dos jueces [...] y estos se junten el día mismo que se han de interpretar los enigmas dos o 3 oras antes, y entiendan los enigmas, y lean los versos, y se preparen para juzgar”; en *Ibid*:65-66.

¹⁵² Más adelante en el texto, en el capítulo 7 sobre los ejercicios literarios se afirma la necesidad práctica del arte de la memoria: *Exercitia vero aliarum classium superiorum erunt haec: docere lectionem, et audire, et recitare memoriter lectionem auditam, et memoriae mandare, eam repetere*, en *De ratione et ordine studiorum Collegii romani*, cap. 7, *Quae exercitia literaria, et quot, et quo ordine*, en *Mon. Paed. II*, p. 535. Otro apartado sobre la relevancia de la memoria y sus ejercicios en el capítulo 13, p. 543 (*Quae et quot mandabuntur memoriae, non solum latina, sed graeca qui graece Audit, et quo modo*).

griegos.¹⁵³ Al respecto, en el capítulo 19 se habla de los ejercicios públicos que se desarrollan durante el año y se explica que:

se pueden también exponer varios géneros de composiciones como los enigmas pintados y acompañados con elegancia por poesías y quienes los adivinan las ganan. De la misma forma también los epigramas, epístolas, oraciones, traducciones, emblemas y tablas sobre algún autor o en una parte divididas y ordenadas las figuras cinceladas de aquellos asuntos con las poesías.¹⁵⁴

Esto quiere decir que las imágenes se comparan a los componimientos literarios y, sobre todo, aparece aquí por primera vez la mención de la palabra “emblema” en ámbito jesuítico. Un emparejamiento entre términos y prácticas que se encontrará en los certámenes poéticos que se organicen en la casi totalidad de las fiestas en honor de canonizaciones y beatificaciones de padres jesuitas, como veremos en el análisis final sobre la emblemática religiosa.

Después de este amplio esbozo de programa escrito por Ledesma y después de una primera versión de la *Ratio* bajo el generalato de Francisco de Borja (1565-1572), en 1582 el General Claudio Acquaviva otorgó a 12 jesuitas procedentes de Italia, España, Bélgica, Francia y Portugal el estudio del programa didáctico y, después de un trabajo que les llevó dos años, en 1586 sacaron una primera versión de la *Ratio Studiorum*.¹⁵⁵

Aquí las menciones sobre los géneros emblemáticos se multiplican otorgando al género un papel reconocido en el recorrido didáctico que se emprendía en los colegios de la Compañía. Primera mención se hace en el capítulo sobre los temas literarios y artísticos que puedan encender las almas de los jóvenes estudiantes (*Quibus adiuventis adolescentum studia ad bonas artes capessendas excitari atque inflammari possint*)¹⁵⁶ a los cuales se prescribe propedéuticamente el aprendizaje del griego y del latín por varios objetivos, primero de los cuales traducir sentencias concebidas en estos idiomas y

¹⁵³ *De ratione et ordine studiorum Collegi romani*, cap. 6, *Qui libri legendi*, en *Ibid.*:533-534.

¹⁵⁴ *Possent autem tunc varii generis compositiones exhiberi, ut aenigmata pulchre depicta subiectis carminibus; et qui ea divinaret, es obtineret. Item epigrammata, epistolae, orationes, versiones emblemata, tabulae in authorem aliquem, vel eius partem optime suis membris divisae et ordinatae, figurae aliquarum rerum carminibus delineatae*, en *Ibid.*:552, cap. 19 *Aliud publicum exercitium plenius semel in anno*.

¹⁵⁵ *Ratio atque institutio studiorum per sex patres ad id iussu R.P. Praepositi Generalis deputados conscripta*, 1586, en: *Mon. Paed.* V, 1-156.

¹⁵⁶ *Ratio atque institutio studiorum*, 1586, en *Mon. Paed.* V, cap. 6, p. 133.

expresarlas de forma correcta. En segundo lugar este conocimiento los ayudará en la interpretación de jeroglíficos, símbolos pitagóricos, apotegma, adagios, emblemas y enigmas que encuentran cabida en varios autores antiguos o renacentistas, entre los cuales se mencionan Pausania, Aulo Gelio y Pietro Crinito.¹⁵⁷ Algo que se repite en el capítulo sobre los libros que utilizar donde se declara que no hay nada en contra del uso tanto de los epigramas como de los emblemas de Gelio, Ateneo y Pausania.¹⁵⁸ Pues, el acercamiento entre el género de los epigramas y de la emblemática demuestra la proximidad entre los dos con un confín que se encuentra en la parte visual, elemento que falta en los primeros y que es uno de los elementos básicos de la segunda a la altura en la que se redactaban estos planos de estudios.

Otro dato interesante en esta versión de la *Ratio studiorum* es la afirmación de la práctica según la cual estas composiciones poéticas, incluso claramente las emblemáticas, podían colgarse en los vestíbulos del colegio o en los refectorios en ocasiones de algunas celebraciones para enseñarlas al público. Estas composiciones tenían que ser solamente en lenguas latina, griega o hebrea y no ser adornadas con imágenes cualquiera sino *emblematis vel aenigmati*, a los cuales pueden añadirse verso de poesía pero también algo más breve en prosa que pueda acercarse a las inscripciones en los sepulcros, en las iglesias, en los escudos, en los jardines, etc.¹⁵⁹ No es más que la descripción de la práctica conocida como *affixiones*, muy conocida en los colegios jesuitas y que como se verá más adelante desembocará en las justas poéticas realizadas para las fiestas de la compañía, durante las cuales en los pasillos de los patios de los conventos o colegios se colgaban

¹⁵⁷ Interpretare illud hieroglyphicum, symbolum pythagoreum, apophthegma, adagium, emblema, aenigma ex Athenaeo, ex Gellio, ex Pausania, ex Crinito, ex Ausonio, en Ibid.:134.

¹⁵⁸ *Eodem quoque conferri nihil prohibet [...] tum epigrammata seu emblemata ex Gellio, Atheneo, Ausonio, Pausania etc*, en Ibid.:cap. 8, p. 140.

¹⁵⁹ Aquí el pasaje completo: *Neque declamationibus habendis modo, sed versibus etiam pronuntiandis aut publice affigendis aluntur studia puerorum. Quocirca singuli nostrorum qui, humanioribus literis vacant, dominico quoque die aliquid carminum affigant in refectorii vestibulo, locove alio, si aptior sit. [...] Non enim id agunt nostri in scholis, ut vernaculam linguam discant, sed latinam vel graecam vel hebraeam. Ex his ita que linguis tantum scribenda sunt, qua elegenda aliis exponuntur. Ea vero exornentur nonnunquam aliqua pictura, quae emblematis vel aenigmati proposito respondeat. Neque versibus solum implendi parietes, sed admiscendum, etiam aliquid prosae brevioris, cuius et usus frequentios est et inventio gravior et dictio nihilo minus laboriosa. Cuius generis esse possent epitaphia, sepulchrorum, inscriptiones clypeorum, templorum, hortorum, theatrorum, breviores aliquae descriptiones urbis, portus, pugnae, vetus apophthegma cum eius expositione brevissima, aliqua cuiusquam divi res gesta*, en Ibid.:137.

innumerables creaciones jeroglíficas, emblemáticas, de empresas, de epigramas y todas las demás composiciones literarias.¹⁶⁰

Este texto de 1586 se presentó como base para las aportaciones de los colegios de todas las provincias que se hicieron a lo largo de cinco años. Después de la recepción de estas sugerencias una comisión compuesta por tres jesuitas redactó un nuevo documento luego enviado a las diferentes casas en 1591: es esta la segunda redacción del texto de la *Ratio Studiorum*.¹⁶¹ Por lo que al uso de la emblemática respecta, en el capítulo *incitamenta studiorum* se confirma cuanto hemos leído en la versión de 1586 sobre la traducción de emblemas y jeroglíficos gracias al aprendizaje de las tres lenguas clásicas,¹⁶² pero se añade también una novedad en la práctica de las *affixiones*. En comparación a la redacción anterior se añade que tanto miembros internos como externos pueden decorar las inscripciones con algunas imágenes, de forma que pueda corresponderse al género de los emblemas o de los enigmas, pero eso sólo en especiales ocasiones y, sobre todo, evitando en la representación el lujo desmedido para favorecer la piedad religiosa.¹⁶³ Pues, una consideración que confirma tres temas de la pedagogía de los jesuitas y su aceptación y uso de las imágenes: 1) en los colegios de la Compañía se aceptaban tanto a internos como a externos también en la redacción de estas composiciones, como además se verá detalladamente en las justas para la beatificación de san Ignacio; 2) el género emblemático se utilizaba, insertándose en el cauce de la poética, para aprender y para demostrar el aprendizaje; 3) las imágenes a fines religiosos y para que el mensaje de la religión llegara claro a los estudiantes (y no sólo) era algo ampliamente admitido pero, siguiendo el debate nacido a raíz del Concilio de Trento y de su decreto, no tenían que desviar la atención del espectador del mensaje religioso (más o menos patente) a su hermosura.

Volviendo a las ediciones del programa pedagógico, en 1593 una nueva comisión presidida por Roberto Belarmino, Rector del Colegio Romano, revisó el documento durante la Congregación General V, al final de la cual se encargó una revisión del texto,

¹⁶⁰ Cfr. Salviucci Insolera, 2004:32; sobre las *affixiones* existe un interesante estudio realizado para aquellas del Colegio de Bruselas en Porteman, 1996.

¹⁶¹ *Ratio atque institutio studiorum* 1591, en: *Mon. Paed.* V, 231-314.

¹⁶² *Interpretare illud hieroglyphicum aut symbolum pytagoraeum, aut apophtegma aut adagium aut emblema aut enigma cuiusquam scriptoris*, en *Ibid.*:306.

¹⁶³ *Haec autem nonnullis picturis, quae emblemati vel enigmati proposito respondeat, poterunt condecorari tum ab externis adolescentibus, sed non nisi in insigni aliqua celebritate et permissu praepositi provincialis, ut vitentur scilicet immoderati sumptus; tum a nostris, raro tamen, nec sine rectoris approbatione, idque cum argumentum eiusmodi est, ut religioni ac pietati potius, quam ostentationi deserviat*, en *Ibid.*:307.

esta vez definitiva, que desembocó en la versión última oficial promulgada por el General Claudio Acquaviva el 8 de enero de 1599 con el título de *Ratio Instituto Studiorum Societatis Iesu*.¹⁶⁴ Al ser esta versión fruto de un refinamiento y profundización de las anteriores, se repite la importancia de los ejercicios de la memoria para las prácticas retóricas de los alumnos (*quoniam memoriae quotidiana exercitatio rhetori necessaria est*)¹⁶⁵ y se recalca, de la misma forma que en los planes pedagógicos pasados, que los ejercicios de clase tienen que incluir entre más tareas aquella de interpretar jeroglíficos, símbolos pitagóricos, máximas, proverbios, emblemas y acertijos.¹⁶⁶ Poco más adelante, siempre en este apartado sobre la reglamentación de las clases de retórica, se aconseja que “en aras de la erudición se pueden introducir otros temas más recónditos en las vacaciones semanales en lugar de la obra histórica, por ejemplo, jeroglíficos, emblemas, epigramas, epitafios, odas, elegías” y otros géneros, siempre tratándolos con moderación.¹⁶⁷ Por fin, se vuelve sobre las composiciones emblemática y las poesías que se exponen durante los días festivos, diferenciando entre los dos géneros y subrayando que solamente las mejores vendrán evaluadas por dos jueces nombrados por el rector.¹⁶⁸

Pues, no cabe duda entonces que a medida del avance del debate y de la toma de conciencia teórica sobre las imágenes en territorio europeo, los jesuitas no sólo insertaron las imágenes como herramienta de predicación de manera que alcanzaran el nivel de novedosa y actualizada *biblia pauperum*, sino esta indudable iconofilia jesuítica se declinó en otros géneros, abarcando el arte de la memoria y la emblemática que entraron en el mismo bagaje de todos aquellos que estudiaron en los colegios de la Compañía de toda Europa. Sin embargo, los dos géneros tienen una génesis diferente en el seno de la orden. En el caso del arte de la memoria las primeras indicaciones sobre el uso de imágenes con finalidad de estimulación de la memoria se rastrean en el texto fundacional de la misma orden, los Ejercicios espirituales. De aquí se generó toda una

¹⁶⁴ En *Mon. Paed.* V, 357-454.

¹⁶⁵ *Ibid.*:425.

¹⁶⁶ *tum in hieroglyphicis, symbolis, pythagoreis, apothegmatis, adagiis, emblematis, aenigmatisque interpretandis*, en *Ibid.*:427.

¹⁶⁷ *Eruditionis causa die vacationis pro histórico et poeta liceat interdum alia magis recondita proferre, ut hieroglyphica, ut emblemata, ut quaestiones ad artificium poeticum spectantes, de epigrammate, epithaphio, ode, elegia, epopoeia, tragoedia [...] et aliis generis eiusdem; modice tamen*, en *Ibid.*:427-428.

¹⁶⁸ *Eidem praefecto quicquid ab auditoribus rhetoricae et inferiorum facultatum publice domi forisque declamabitur, tradi curret recognoscendum. Emblemata vero et carmina, quae celeberrimis aliquot diebus propalam collocantur, a duobus per rectorem designandis legantur omnia, atque optima seligantur*, en *Ibid.*:403.

serie de ilustraciones a textos de los jesuitas que evolucionaron de representaciones más narrativas a más simbólicas y acordes a las reglas del arte de la memoria clásico. En todos casos las imágenes se veían como conjunto de *locis* sobre los cuales disponer lo que hay que recordar. Así ocurre en las figuras de la Biblia de Nadal, donde el espacio visual de cada ilustración viene salpicado por varios números a los cuales se corresponde un episodio, un versículo o por medio de los cuales se puede recordar la sucesión del cuento bíblico de referencia. El uso más simbólico de estas imágenes se adoptó, por ejemplo, en las ilustraciones para los Ejercicios espirituales donde, siguiendo las palabras de Ignacio, se crearon verdaderas imágenes *agentes* que ayudasen a recordar la práctica prescrita por el fundador de la Compañía. A estas creaciones siguieron (o incluso precedieron al no tener seguridad sobre sus fechas de creación) las imágenes de adorno de otros textos creados por jesuitas como los de Sucquet o Milley, más adentro del siglo XVII pero que no hacen más que confirmar el conocimiento de esta técnica retórica que fue introducida en las varias versiones de la *Ratio studiorum* como uno de los pilares sobre los cuales tenía de fundarse la instrucción de los estudiantes de los colegios jesuitas, tanto para su cultura clásica básica como también para la práctica retórica luego utilizada con el fin de la predicación y de la divulgación.

En cuanto a la emblemática se refiere, cabe decir que ya las *imagines agentes* típicamente creadas para el arte de la memoria pueden asumirse como ejemplos proto-emblemáticos, pero no es este el caso. De hecho, los estudios parisinos de los fundadores de la Compañía se fundaban, entre otros, sobre los textos clásicos en los cuales se exponen las reglas de la mnemotecnia. Además, las imágenes creadas para este uso eran diferentes en comparación a emblemas, empresas, jeroglíficos o enigmas. Esto se refleja en las primeras menciones de este género en las varias versiones del programa pedagógico jesuita. Aquí la emblemática se diferencia de las prácticas mnemónicas listándose entre las formas poética y, además, su uso se prescribe tanto para la educación (el estudiantado tiene que saber leer e interpretar estas composiciones) como para muestra de capacidades de los alumnos, siempre con la índole didáctica o para denotar un mensaje virtuoso y moral. De todas formas, la emblemática fue algo institucionalizado dentro de la Compañía de Jesús ya desde mediados del siglo XVI y siempre se mantuvo firme el punto sobre la función didáctica de las imágenes que las componen, sin posibilidad de excederse en la hermosura para no cortar la meditación del espectador hacia las mismas y el sutil

aprendizaje que de ellas tiene que generarse. Pues, la emblemática es entonces fruto directo del debate sobre las imágenes abierto aproximadamente a mediados del siglo XVI y que involucró los jesuitas que, siempre hay que recordarlo, colaboraron también en la redacción del decreto sobre las imágenes que se publicó al final del Concilio de Trento. Ahora bien, dada está génesis de la práctica y, por consiguiente, de la teoría emblemática dentro de la Compañía, ¿Cuáles fueron los autores y los textos de jesuitas que pusieron las bases de la teoría emblemática en el seno de la Orden?

5.2 LA EMBLEMÁTICA EN LOS ESCRITOS TEÓRICOS JESUITAS

Junto a la institucionalización de jeroglíficos, emblemas, empresas y otros géneros literarios de matriz simbólica en las diferentes redacciones de la *Ratio studiorum*, ya desde la última década del siglo XVI algunos estudiosos jesuitas empezaron a acercarse a estos temas intentando esbozar una historia de estos y acuñar las más variadas teorías sobre su utilización y significado. Esto llevará a una difusión de tales escritos teóricos a lo largo del siglo XVII sobre todo por parte de autores italianos, franceses y flamencos, pero con capilar difusión en todo el universo jesuita.

5.2.1 Antonio Possevino

Uno de los primeros jesuitas que se adentró en la definición de estos géneros fue el paduano Antonio Possevino (1533-1611) con su *Bibliotheca selecta*. Este texto es muy importante por su relación con la *Ratio studiorum* dado que propone un modelo bibliográfico para componer la biblioteca católica ideal. Es este el sentido de *selecta* del título, es decir, sin peligros para la ortodoxia católica como el mismo autor describe en una carta dirigida a un amigo y referida por el biógrafo de Possevino, el francés Dorigny: *former du recüeil, que feroient plusieurs personnes de sçavoir et de mérite, une Bibliothèque, qu'on pourroit consulter avec fruit et sans danger.*¹⁶⁹ Este texto representa una respuesta directa a la *Bibliotheca universalis* que el suizo protestante Conrad Gesner publicó en 1545 y donde aparecen en orden alfabético cerca de 16.000 títulos de textos

¹⁶⁹ En Dekoninck, 2008:71; cfr. DORIGNY, J., *La Vie du père Antoine Possevin de la Compagnie de Jésus*. Paris: Etienne Ganeau, 1712, pp. 500-501.

en judío, griego y latín brindando la composición ideal de la biblioteca imprescindible. Possevino, al contrario, necesita descartar de su lista los escritores tachados de herejía, otorgando al mundo católico una serie de título expurgados y totalmente afines a la moral católica de manera que se pueda difundir la fe. Pues, este texto con buena razón se puede considerar como un recurso para la propaganda y, sobre todo, para la pedagogía de los jesuitas y el uso interno en los colegios, es decir, de los profesores o de los predicadores y confesores. Hay que subrayar que el trabajo de Possevino para este libro, empezado en 1587, puede sobreponerse casi perfectamente a aquello para la composición de la *Ratio studiorum* y de la cual representa el complemento natural como expuesto por la misma adición del título: *qua agitur de ratione studiorum*.¹⁷⁰ Entrando en el contenido de la *Bibliotheca selecta* hay que decir que se compone de dos volúmenes. El primero está dedicado a papa Clemente VIII y se divide en 11 libros o capítulos donde se dan directrices para la educación cristiana sobre las Escrituras (I-V) y para la evangelización de otras tierras, de las Indias a los cristianos reformados (VI-XI). El segundo tomo, que en este lugar más nos interesa, se dedica a Segismundo II Jagellón de Polonia y se forma por 6 libros donde se presentan la diferentes disciplinas en orden jerárquico descendiente de la dependencia con la teología. Pues, estas disciplinas son derecho, filosofía, medicina, matemática, arquitectura, geografía, historia, poesía, pintura y retórica.¹⁷¹ Ahora bien, entre estas disciplinas el capítulo sobre el cual nos centramos es el XVII, *De Poesi, & Pictura ethnica, vel fabulosa collatis cum vera, honesta, & sacra*, publicado también

¹⁷⁰ Sobre Antonio Possevino y la Biblioteca selecta véase: Colombo, 2016; Marzolla, 2015; Balsamo, 2011; Dekoninck, 2008; Balsamo, 2001. Cabe decir que Possevino entró a formar parte de la Compañía solamente en 1599 pero en su formación cultural anterior a esta fecha tuvo estrechos contactos con algunos relevantes humanistas italianos como por ejemplo Paolo Manuzio y Lorenzo Gambaro y se dedicó a la traducción de varios textos clásico como Horacio o Livio. Fue al servicio del cardenal Ercole Gonzaga y preceptor de sus nietos Francesco y Scipione Gonzaga, futuros cardenales. Al entrar en la Compañía fue enviado por Diego Laínez a evangelizar en Saboya, dedicándose además en la fundación del colegio jesuita de Aviñón en 1565. Avisó del papel clave de la imprenta y de los libros para poner freno a la propagación de los protestantes y publicó *Il soldato cristiano*, uno de los primeros catecismos para soldados cristianos empleado contra los Hugonotes y los turcos. Elegido secretario de la Compañía entre 1573 y 1577, fue enviado por papa Gregorio XIII al Reino de Polonia-Lituania, a Suecia para convertir el rey Juan III Vasa al cristianismo (sin conseguirlo frente a las peticiones del rey), y al Principado de Moscú para tratar la defensa contra los Turcos. Bajo el generalato de Claudio Acquaviva, Possevino volvió a Padua para enseñar teología y guiar importantes personalidades políticas y religiosas en los Ejercicios espirituales. Aquí surgieron desencuentros con los vértices de la Compañía y fue durante esta estancia paduana cuando se dedicó a la redacción de la *Bibliotheca selecta* que, después de la primera edición con prefación de papa Clemente VIII, fue reeditada en Venecia (1603) y Colonia (1606).

¹⁷¹ El texto se completará en 1603 con el *Apparatus sacer ad scriptores Veteris et Novi Testamenti*, donde el autor rastrea la vida y las obras de 8.000 autores. Algunos capítulos de la *Bibliotheca* se publicarán también de forma individual, como el caso del *Apparato all'istoria* (Venecia, 1598) y el primer libro sobre la educación, *Colture degl'ingegni* (Vicenza, 1598); cfr. Colombo, 2016; Dekoninck, 2008:71, n. 2

individualmente el año sucesivo con el título *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra* [Tratado de la poesía y de la pintura paganas, humanas y fabulosas comparadas a la verdadera, honesta y sagrada].¹⁷² Ya el título sugiere la proximidad entre poesía y pintura y, de hecho, Possevino empieza explicando el tema desde el dístico horaciano *ut pictura poesis* denotando la clara raíz humanística de la educación del autor y la comparación entre la pluma de la poesía y la muda elocuencia del pincel. En estricto resumen, el fin de la pintura es en primer lugar enseñar y para esto hay que respetar el *decorum* visual de la representación. Otro punto en el que el autor hacer hincapié es la oportunidad de reconciliar el humanismo, es decir, la tradición clásica y pagana, con el cristianismo, brindándonos de esta forma un claro ejemplo de la política cultural de los jesuitas de aquel tiempo. Ganar al paganismo apropiándose y convirtiendo sus contenidos para los fines cristianos es una técnica típicamente humanista que se repercute en la entera política educativa jesuita. Esta tríplice alianza, poesía-imagen-sabiduría clásica encuentra su máxima expresión en el capítulo 38 del texto donde se habla de la literatura emblemática y de sus autores.¹⁷³ El apartado empieza explicando que en vulgar italiano estos emblemas pueden llamarse *Imprese*, mientras en galo *Devises*, y explica que todo el cuento bíblico, tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento están plagados de símbolos, de la misma forma que la sabia doctrina de los egipcios.¹⁷⁴ Los antiguos interpretes sacaron los sentidos místicos que se persiguen en las Escrituras Sagradas, creadas para estimular los comportamientos virtuosos y frenar los vicios y Possevino, justo después de nombrar a la tradición simbólica bíblica, pasa a analizar la tradición pagana de los mitógrafos que, al igual de lo que pasó en la Escritura, escondieron detrás de las historias más altos misterios.¹⁷⁵ Menciona precisamente a Lilio Gregorio Giraldi y Natale Conti, autores renacentistas que escribieron tratados mitológicos utilizando debajo de cada historia una alegoría, de esta forma atestiguando la posibilidad de encubrir los misterios cristianos bajo cuentos paganos y de la

¹⁷² Possevino, 1594.

¹⁷³ Possevino, 1607:479.

¹⁷⁴ *In Divina Historia Moyses symbolis textit, tamquam in omni Aegyptiorum doctrina eruditus [...] qui Emblemata sacra è praecipuis utriusque testamenti historiis concinnavit Bernardus Sellius Novio magus, aeneis tabulis incisa [...] At Emblemata novi testamneti eiusmodi sunt*, en Íd.

¹⁷⁵ *Caeterum, quibus Ethnici Poëtae sunt visi plurima in hoc genere subministrasse, quique deinceps Mythologiae eorum curarunt ad mysteria referre quae in iis abdita esse putarunt*, en Íd.

transformación de la imagen en símbolos.¹⁷⁶ El autor jesuita sigue explicando que esta tradición simbólica se remonta a la sabiduría jeroglífica por medio de la cual las lápidas antiguas se encuentran llenas de emblemas mientras en su época, recogiendo la cultura y las indicaciones de Horapolo y Queremón de Alejandría, Pierio Valeriano trató sobre este idioma primordial y que encuentra su fuente en la Biblia.¹⁷⁷ En el apartado que sigue, el segundo dedicado a la teoría emblemática, Possevino se pronuncia sobre el término “emblema” mencionando la declaración que hace Claude Mignault en su comentario de la obra de Alciato, cuya definición del género es aquella de un adorno empotrado en paredes, suelos, vasos, vestimentas y otros objetos que necesitan llevar estas marcas metafóricas. Sigue retomando otra vez las palabras de Mignault sobre los emblemas que no son más que una especie de erudición que para ser entendida necesita una intensa reflexión que genere una utilidad moral junto también al deleite visual.¹⁷⁸ Después de dedicar algunos renglones a la formación del emblema explicando que en él concurren la inscripción, la pintura y la poesía, pasa a detallar toda una serie de autores entre los más

¹⁷⁶ Cfr. Dekoninck, 2008:78. Comparando los dos mitógrafos renacentistas con toda probabilidad Possevino se refiere al tratado *De deis Gentium* de Giraldi. Sin embargo, este autor redactó en 1507 dos textos publicados solamente en 1551 con el título *Libelli duo, in quorum altero Aenigmata pleraque antiquorum, in altero Pythagorae Symbola, non Paulo quam hactenus ad aliis, calrius facilius que sunt explicata: nunquam antea in lucem editi* (Basileae: Ioannem Oporium). Como se entiende del título, las dos obras tratan de reunir y explicar los enigmas y los símbolos pitagóricos antiguos. Al introducir este segundo género afirma que “los primeros poetas, también llamados teólogos, y por decirlo así todos los fundadores de la sabiduría, cantaron las cosas divinas y naturales mientras las envolvían en el velo de la fábula [...] Al igual que los poetas hicieron los fundadores de religiones y de nuevas leyes, tanto que las hayan instituidas ellos o que las hayan recibidas de dioses inmortales que las transmitieron a los hombres”; sigue igualando lo que hizo Zoroastro, Mahoma y Cristo porque “Dios, al haber robado de la naturaleza de los hombres el conocimiento ordinario, ocultándolo bajo el velo reluciente de las apariencias, quería que sus misterios fueran tratados de forma misteriosa por los sabios”. Giraldi pasa luego a explicar la equivalencia entre enigma y símbolos, los dos con parentesco con los jeroglíficos expuestos por Jamblico y Queremón, fuentes de Valeriano para su tratado; cfr. Savarese; Gareffi, 1980:272-273; Vuilleumier Laurens, 2000:139-141. Giraldi fue uno de los más importantes y uno de los precursores sobre estos temas simbólicos al haber redactado estos textos en 1507, buscando el origen y el significado de los diferentes términos como enigma, símbolo, proverbios, jeroglífico. Más precisamente escribe que la característica propia de los símbolos pitagóricos es la concisión, es decir, que junte más cosas en un solo significado, algo que compartían también con otros géneros, por ejemplo, los jeroglíficos, de los cuales los símbolos proceden según las noticias brindadas por Jamblico. Añade además que hay clara afinidad entre los símbolos y los proverbios, por eso se suele leer que Pitágora hacia uso de adagios. Así que no sorprende ver su nombre en esta exposición de Possevino.

¹⁷⁷ *Sanè verò quaecumque bocata sunt à priscis Hieroglyphica, quorum hodieque extant monimenta in antiquis lapidibus multum ad Emblemata condenda afferunt lucis. Ac qui Pierium legit post Orum, & Chaeremonem, qui istiusmodi nonnulla tractarunt, intellexit, ecquid inde commodi ad Dei honorem percipi queat*, en Ibid.:480.

¹⁷⁸ *Sunt igitur Emblemata (inquit Claudius Mones) reconditae cuiusdam eruditionis specimina, quae cogitationem requirunt, quaeque cum novitate, quam prae se ferunt utilitatem cum honesta delectatione conditam non minimam habere debent*, en Íd. Pasa luego a subrayar la invención del género del emblema por parte de Andrea Alciato, explicándolo como “palabras sin voz, o símbolos que expresan las silenciosas nociones del alma” [*sine voce uti notis, ac symbolis in exprimendis animi tacitis notionibus*], en ÍD.

importantes sobre el tema¹⁷⁹ y, como ejemplo de la adecuada proporción entre al “alma” y el “cuerpo” del emblema cita a la devisa del cardenal de Tournon, arzobispo de Bourges, representada por Claude Paradin con la imagen de dos manos abiertas que intentan acoger en sus palmas la maná que cae desde una nube y la letra *non quae super terram* [No aquellas cosas que están sobre la tierra]. Possevino demuestra un sólido conocimiento de la emblemática y de su origen en los antiguos símbolos jeroglíficos, con óptimo conocimiento de los autores más conocidos y usados en esta arte, sin embargo, según el autor jesuita los jeroglíficos y, por consiguiente, los emblemas, nacen de las metáforas simbólicas ocultadas en la palabra bíblica. Esto puede explicar la importancia de la práctica simbólica para la predicación cristiana y para la didáctica dado que este texto se ponía al lado de la *Ratio studiorum* para delinear la pedagogía que tenía que llevarse a cabo en los colegios de la Orden. No obstante, muchos de los ejemplos de texto de emblemas, empresas y de jeroglíficos mencionados por el autor no tienen una marcada huella religiosa. Todo lo contrario, se refieren a la más marcada índole humanística italiana dirigida al renacimiento de la antigüedad clásica y pagana. Ahora bien, el único emblema mencionado remite a una composición para un cardenal, es decir, un emblema religioso. Pues, Possevino intenta justificar la emblemática en una vertiente cristiana pero no lo consigue hacer de forma plena dado que en aquel tiempo todavía no se había empezado la producción de emblemas cristianos excepto pocos casos (por ejemplo, Georgette de Montenay, cuya génesis es más bien protestante) y, sobre todo, en ámbito jesuítico todavía no se habían producidos nuevas publicaciones sobre el tema. Así se explica el intento de achacar el origen de la ciencia jeroglífica a las Escrituras Sagradas y la mención del testamento de Bernardus Sellius en apertura del primer apartado.¹⁸⁰ Este texto se pone en la línea de las *Adnotationes y meditationes* de Jerónimo Nadal, es decir, figuras de la Biblia a las cuales, en este caso se intenta dar un matiz emblemático, algo bastante forzado, aunque su aproximación a este género se debe a las afinidades con la mnemotecnia como ya hemos visto precedentemente.

En resumen, Possevino intenta establecer una tradición de “Emblemata sacra” pero si es verdad que logra explicar de alguna manera el valor de este género para la didáctica

¹⁷⁹ Además de las ediciones de Claude Mignault y Sebastian Stockhammer, nombra, entre otros, a Farra, Bocchi, Camilli, Costeau, Simeoni, Ruscelli, Capaccio, Contile, Giovio, Ammirato, Taegio y Tasso; en *Ibid.*:480-481.

¹⁸⁰ Bernardo Sellius, *Emblemata sacra, è praecipuis utriusque Testamenti historiis concinnata*, Leiden, Franciscus Raphelengius, 1593.

jesuita gracias a un conocimiento puntual de los elementos de la emblemática, no consigue detallar suficientemente la trascendencia que el emblema puede alcanzar tratando de temas cristianos por no tener un canon y suficientes modelos que exponer, como al contrario será de aquí en adelante. Antonio Possevino puede considerarse entonces como el primer teórico del emblema jesuita contextual al primer documento oficial de la orden donde se nombra el emblema y su resonancia en la didáctica, la *Ratio studiorum*.

5.2.2 Louis Richeome

Otro padre jesuita que comentó el papel de las imágenes en la educación y en la teología fue Louis Richeome (1544-1625) que, después de entrar en la Compañía en 1565 gracias a su profesor y preceptor espiritual Juan Maldonado (1533-1583), llegó a recubrir altos cargos residiendo en Lyon, Burdeos y Roma. A caballo de los dos siglos escribió dos tratados muy interesantes hablando de imágenes en ámbito religioso. En 1597 se publicó *Trois discours pour la religion catholique, des miracles, des saints, & des images*. Como se entiende del título el autor se acerca al tema de las imágenes en la tercera parte del tratado cuyos capítulos versan sobre un gran abanico de temas, todos con referencia a la religión, como por ejemplo “Por qué la palabra ídolo significa nada”, las imágenes usadas por Moisés y Salomón o las diferentes maneras de representar a Dios, de esta forma redactando una especie de historia de las imágenes que se pueden ver en la religión cristiana. Sin hablar claramente de emblemas o empresas, sí acepta el uso de imágenes en la religión cristiana conforme al decreto tridentino. Sin embargo, en el capítulo IX recuerda como la palabra bíblica puede indicar a Dios usando términos alegóricos: *ce qu'on trouve de Dieu en la sainte Esriture, elle l'est encore plus pour imiter les inventions des payens, bien qu'elles semblent sagement controuvées [...] L'Eglise n'a oncques approuvé celle Image hieroglyphique de Dieu, que les Aegyptiens tenoyent pour fort celebre, qui estoit un oeil sur la pointe d'un sceptre, representant Dieu tout sçavant, & l'oeil du monde, tout puissant & Roi du monde*¹⁸¹ [lo que encontramos de Dios en la Escritura Sagrada, es aún más para imitar las invenciones de los paganos aunque ellas aparecen sabiamente inventadas [...] La Iglesia no ha inconscientemente aprobado

¹⁸¹ Richeome, 1597:412.

aquella imagen jeroglífica de Dios que era muy celebre entre los egipcios, que tenía un ojo en la punta del cetro, que representa Dios que lo sabe todo, y el ojo del mundo, todopoderoso y rey del mundo].¹⁸² De esta alegoría, o jeroglífico de Dios, hablaron muchos escritores no tanto por no tener un significado que no ataña a Dios, sino por el mal aspecto que tiene esta imagen, como un miembro separado del cuerpo, de modo que pueda desembocar a la idolatría. Sigue el texto escribiendo que: *ils avoyent un gran nombre d'autres fictions avec ceste cy, pour hieroglifer ceste supreme substance: comme par un espervier, par un Crocodile, & par autres moins convenable, & moins imitable aux Chrestiens*¹⁸³ [tenían un gran número de otras ficciones junto a esta, para *jeroglificar* esta sustancia suprema: como por un gavilán,¹⁸⁴ por un cocodrilo y por otras menos convenientes y menos imitable por los cristianos].

Pues, Richeome se demuestra estar consciente de todas las representaciones jeroglíficas de Dios achacándoles algunos problemas para ser algo potable en el panorama artístico, hasta detallar dos reglas para los pintores: no representar a Dios simplemente con la propia fantasía porque sería algo peligroso por no tener contenidos aprobados por la Iglesia; seguir el precepto 25 del Concilio de Trento, es decir, no representar ni presentar al público imágenes sin la aprobación arzobispal que no llegará antes de escuchar el parecer de teólogos y otra gente de cultura y virtud.¹⁸⁵

El mismo Louis Richeome vuelve sobre el tema de las imágenes cuatro años más tarde en el *Tableaux sacrez*,¹⁸⁶ texto del cual se desprende la importancia de la educación semiótica agustiniana aprendida en los colegios jesuitas, como ya hemos visto para la

¹⁸² Este jeroglífico fue descrito junto a otros por Lilio Gregorio Giraldi en su *Symbolorum Pithagorae philosophi Interpretatio*: Sed enim et Cyrillus Alexandrinus de huiusmodi Aegyptiorum symbolis in eis quos contra Iulianum Caesarem libris ita propemodum Aegyptii, inquit, Deum significare volentes summam scilicet et quae super omnia est naturam pingebat oculum cui et baculum substituebant, ut per hoc intelligatur quod omnia videat et sit ei etiam regia dignitas, nam sceptrum fere semper regis intelligitur symbolum. Quamvis etiam per stantem baculum idem significatur quod nullo modo divina natura corrumpi et labefactari possit, sed semper stare et quodammodo sustinere et fundare omnia dicatur [Pero también Cirilo de Alejandría, en los libro por él dirigidos en contra del emperador Juliano, escribe más o menos así sobre tales símbolos egipcios: «Los egipcios, al querer expresar Dios, o sea su naturaleza suprema y que lo domina todo, representaban un ojo, bajo el cual un bastón también: porque con esta figuración se entienda que lo ve todo y posee también la dignidad real. En efecto, el cetro casi siempre es símbolo del rey». Por lo que al respecto del bastón recto se diga también que la naturaleza divina no se pueda corromper o faltar sino que siempre se sujeta, y en algún modo es el fundamento y apoyo de todo, como se dice]; cfr. Savarese; Gareffi, 1980:273. Trad. propia.

¹⁸³ Ibid.:413.

¹⁸⁴ Horapolo, I, 6.

¹⁸⁵ Sobre Richeome y sus ideas sobre las imágenes véase Salviucci Insolera, 2004:40-41; Dekoninck, 2005:119 ss.; Dekoninck, 2016.

¹⁸⁶ Richeome, 1601.

educación de Ignacio. Una tradición que nunca paró en la pedagogía de la Compañía como atestiguado por Richeome cuando habla de las tres categorías de figuras. Se centra en las imágenes artificiales, dado que según el francés aquellas naturales no son más que lo que nuestros ojos pueden ver de los cuerpos de seres o cosas. Las artificiales, que en el sistema agustiniano pueden considerarse los *data signa*, son *une chose faicte ou dressee pour en représenter ou signifier une autre* y las divide en signos mudos, hablantes y místicos. La relevancia de este asunto sienta sus bases sobre el hecho que *Dieu a voulu qu'en la loy de nature & de Moyses fussent couchées les figures des mysteres de la loy de grace*:¹⁸⁷ el punto de partida del estudio de las imágenes y de los símbolos por parte de estudiosos jesuitas es en todos casos es la Biblia y sus metáforas, símiles, imágenes creadas por el mismo Dios para esconder algo mucho más profundo y en que encontrar su esencia y significado más puro y primigenio. Volviendo a la tripartición de las imágenes artificiales, Richeome explica que los signos o pintura muda son *quelques chose sans sonner mot*, es decir, una figura que significa algo sin pronunciar ninguna palabra.¹⁸⁸ En cuanto a las imágenes artificiales hablantes las define como aquellas que llegan al oído, es decir todas las descripciones verbales creadas por poetas o historiadores, como las *Eikones* de Filóstrato donde no hay imagen ni color sino es la sola palabra que construye las imágenes y descifra la fantasía del autor.¹⁸⁹ En fin, la tercera tipología de las figuras artificiales místicas es una cosa o una acción creada para representar un misterio, de la misma forma que los jeroglíficos de los antiguos egipcios que consisten en figuras de animales o herramientas para significar alguna cosa oculta, como el águila que significa el alma. Sin embargo, no se utiliza solamente para conceptos profanos sino también religiosos y para los cuales se usan las figuras sagradas cuya importancia máxima reside en el significado y no en los colores o en las palabras. Es un sistema que puede denominarse también alegoría: por ejemplo la circuncisión prefigura y remite al bautismo, es decir una pintura o exposición mística que contiene en sí un sentido espiritual oculto a los incultos.¹⁹⁰ En este sentido Richeome utiliza también el ejemplo del maná, algo que

¹⁸⁷ Ibid.:2.

¹⁸⁸ Íd.: Lleva los ejemplos de las imágenes representadas en el templo de Salomón, de la pintura de las estaciones, de los vicios y de las virtudes.

¹⁸⁹ íd: *la seule parole qui fainct les images & figures, & dechifre les fantasies de l'auteur comme ayant la peinture devant ses yeux.*

¹⁹⁰ Ibid.:4-5: *La troisieme sorte de figures est une chose ou une action instituee pour représenter un mystere [...] comme estoient les hieroglifes des vieeux Aegyptiens, consistans en certaines figures de vestes*

analizará más adelante en su tratado cuando le dedicará un entero capítulo. Resulta interesante una interpretación según la cual se remite a Filón de Alejandría, para quien se podía representar el maná como semillas de cilantro recogiendo la representación del versículo 16 del Éxodo.¹⁹¹ Es una clara coincidencia, pero es una clave de lectura de la empresa *non quae super terram* destacada en su texto por Possevino, como hemos visto en el precedente apartado.

En resumen, de los textos de Richeome aprendemos su perfecto conocimiento de la doctrina sobre las imágenes de san Agustín, confirmando la tradición pedagógica de la Compañía pero, sobre todo, demuestra estar totalmente actualizado sobre las “novedades” jeroglíficas justificándolas bajo un punto de vista bíblico, que los generó, e intentando hacerlos acorde al decreto XXV del Concilio de Trento. Pues, hizo de la práctica jeroglífica una herramienta aceptada por la Iglesia y útil para interpretar y transmitir el mensaje alegórico y oculto de las Escrituras.

5.2.3 Nicolas Caussin

Nicolas Caussin (1583-1651) entró en la Compañía de Jesús en 1609 y llegó a ser el confesor del rey Louis XIII a lo largo de casi todo el año 1637. Quizá su rígida fe antiprotestante le costó en ese mismo año el exilio a Quimper por parte del Cardenal Richelieu, de donde volvió solamente en 1643.¹⁹² Fue uno de los tratadistas de la Compañía que más se prodigó para ordenar temporal y lógicamente la ciencia simbólica tratando de todos los géneros más importantes: símbolos pitagóricos, enigmas, emblemas, apólogos, parábolas, jeroglíficos. Es paradigmático que Caussin llegó a interesarse con más profundidad de estos temas al redactar un segundo tratado, publicado en 1619 (un año después de la primera publicación sobre el tema), con el título de “*Eloquentiae sacrae et humanae parallela*”.¹⁹³ El primer tratado con el cual el autor se acerca a esta temática es el “*Electorum symbolorum et parabolarum historicarum syntagmata*”, de 1618:

ou d'instrumens, mises pour signifier quelque chose cachee, ainsi un Crocodile estoit la figure d'un triste, l'aigle la figure de l'ame. Si c'est mystere de religion, c'est une figure sacree. Ainsi la manne estoit une sacree paincture, non de couleurs ou de paroles, mais de signification. Ainsi la circoncision estoit una action signifiant & figurant le baptesme. Ceste figure est autrement nommee allegorie, paincture & exposition mystique, contenant en soy un sens spirituel, cogneu aux gens spirituels, & caché aux grossiers.

¹⁹¹ Ex 16.31; cfr. Richeome, 1601:173-174.

¹⁹² Sobre Caussin: Rochemonteix, 191); Conte, 2007.

¹⁹³ *Eloquentiae sacrae et humane parallela libri XVI*. Paris: Sabastiani Chappelet, 1619.

*Cum libros de triplici eloquentia, & apparatus quendam ex florentissima exemplorum copiua ad oratoriam facultatem instruerem; adieci quoque animum ad symbolicam veterum sapientiam, cuius veluti gemmis illuminata fulgere gratius epidictica solet eloquentia.*¹⁹⁴

[Redactando mis libros sobre la tríplice elocuencia¹⁹⁵ y al preparar para la comodidad de los oradores un prontuario donde florecen una gran cantidad de ejemplos, mi espíritu cayó sobre la sabiduría simbólica de los Antiguos, cuyas gemas, si así puede decirse, constituyen un bienvenido adorno y una brillante mejora para le elocuencia epidíctica].

Con esta declaración el autor francés deja patente que al profundizar el tema de la retórica, es decir, enfrentándose a todas las herramientas a disposición para crear una mejor exposición y elocución es inevitable tener que comprender todo lo que atañe a lo simbólico.¹⁹⁶ Lo que más importa es el pasaje desde la tradición simbólica pagana de los egipcios a la posibilidad de usar el mismo lenguaje para la oratoria religiosa. Por lo pronto cabe decir que la tradición jeroglífica en territorio francés fue muy bien presente dado que es de 1576 la publicación de la traducción francesa de los *Hieroglyphica* de Valeriano por parte de Gabriel Chappuys¹⁹⁷ (reeditados en 1615) y los jeroglíficos de Horapolo

¹⁹⁴ Caussin, 1618, *Libri institutum*.

¹⁹⁵ Con los tres tipos de elocuencia se refiere a la elocuencia divina (inspirada y sublime, de Moisés y san Pablo), a la elocuencia heroica (humana, pero de inspiración divina, algo que la convierte en más profunda, como la de los Padres de la Iglesia) y, en el último escalón la elocuencia humana (aquella de los más sabios, Cicerón y otros famosos rétores); cfr. Vuilleumier Laurens, 2000:174.

¹⁹⁶ Se necesita poner orden en las publicaciones de Caussin dado que pueden surgir dudas. En 1618 publicó sus obras más detenidamente simbólicas, o, para mejor decir, aquellas obras que analizan la tradición simbólica y especialmente jeroglífica, presentando y comentando, sin ilustraciones, los textos de Horapolo, Clemente de Alejandría, el Fisiólogo y otros textos. La publicación de 1618 se compone de dos textos. El primero lleva por título *Electorum symbolorum et parobolarum historicarum syntagmata* y aparece en una bonita portada grabada con motivos que remiten a la tradición egipcia, con dos obeliscos plagados de jeroglíficos. Sin embargo, este primer texto puede encontrarse citado también como *De symbolica aegyptiorum sapientia* que es el título con el que se conocerán las ediciones sucesivas de este texto (Colonia, 1623; 1631; París, 1633; 1634; 1647, etc.). El segundo texto, que se puede considerar la segunda parte del trabajo dado que se publicaron juntos, es el *Polyhistor symbolicus, electorum symbolorum, & parobolarum historicarum stromata, XII libris complectens*, donde recoge los ejemplos que demuestran la teoría de la primera parte y la utilidad de los símbolos para la práctica de la elocuencia. El año siguiente, el 1619, se publicó el ya citado texto sobre la elocuencia, el *Eloquentiae sacrae eh humane parallela libri XVI*. Sobre la historia de las publicaciones de los textos de 1618 cfr. Daly; Dimler, 1997:109 ss.

¹⁹⁷ *Commentaires hieroglyphiques ou Images des choses de Jean Pierius Valerian*. Lyon: B. Honorat, 1576; Lyon: Frellon, 1615.

atrajeron la atención de dos diferentes autores: Pierre Langlois en 1583¹⁹⁸ y Pierre Dinet en 1614.¹⁹⁹ Este es también el punto de partida de Caussin al explicar:

Me agradaba evitar deliberadamente la banal multitud de semejanzas utilizadas en buscar aquellas que los Antiguos llamaban sagradas y que, apartadas del uso del vulgar, se originaban en el santuario de la ciencia más sagrada. En este género, los jeroglíficos de los egipcios, es decir, sus esculturas e imágenes sagradas, ocupan el primer lugar. Pierio y muchos otros se han ocupado de ellos, sin embargo, me pareció lo más agradable y lo más serio extraerlos de la fuente en el libro de Horapolo, que vi en muchos lugares interpretado muy poco fielmente por el mismo Pierio y por otros intérpretes vilmente corruptos.²⁰⁰

Caussin deja claro que la comunicación jeroglífica es el mejor y más verdadero ejemplo de ciencia sagrada porque no utiliza un lenguaje textual ni verbal, es decir, no usa un idioma que el autor denomina vulgar. Es entonces una forma de comunicación visual, simbólica, que Caussin entiende lo más neutral posible y por eso es la única que fue posiblemente usada para transmitir la palabra sagrada. Claro está, no hay directa referencia al entendimiento neoplatónico de los jeroglíficos que se refería a la Prisca teología, pero deja claro, aunque no abiertamente, que este lenguaje visual era el único capaz de interpretar las ideas y el mensaje divino. Se trata de una postura muy cercana y que podemos entender superponible a aquella ya analizada de Pierio Valeriano, creador de los *Hieroglyphica* exactamente siguiendo esta interpretación neoplatónica que quiere que cada forma visual, viva o menos, de nuestro mundo sea un reflejo de las ideas divinas antiguamente infundidas en los primeros hombres por medio de símbolos ideales que, de hecho, los jeroglíficos intentan reproducir. No aparece descabellada entonces la cita

¹⁹⁸ *Discours des hieroglyphes pour exprimer toute conceptions à la façon des egyptiens par figures, et images des choses au lieu de lettres avecque plusieurs interpretations de songes et prodiges*. Paris: A. L'Angelier, 1583.

¹⁹⁹ *Cinq livres des hiéroglyphiques où sont contenus les plus rare secrets de la nature et proprieté de toutes choses avec plusieurs admirables considérations et belles Devises sur chacune d'icelles*. Paris: J. de Heuqueville, 1614.

²⁰⁰ Caussin, 1618: *Libri institutum: Placuit autem consulto vitare tritam similitudinum copiam, & eas consecrari, quas antiqui sacras nominarunt, ut quae a plebeio usu remotae, ex sanctioris cuiusdam disciplinae adytis essent depromptae. Quo in genere primum locum obtinent Aegyptiorum Hieroglyphica, seu mavis sacras Sculpturas & imagines appellare, quas etsi Pierius aliique complures attraxerint, dulcius tamen visum est & gravius, ex Hori Aegyptii libello quem cernebam ad ipso Pierio in multis parum fideliter expressum, a nonnullis etiam interpretibus foede corruptum, tanquam ex fonte repetere*.

directa que Caussin hace de Valeriano, quizá aproximándose a su posición hacia los jeroglíficos y que fue el mejor intérprete de esta función alegórica de los mismos dado que fue autor del tratado más extenso dedicado a este tema y objeto de muchas ediciones y traducciones, entre las cuales una al francés. Sin embargo, Caussin corrobora el contenido corrupto de algunas interpretaciones jeroglíficas hechas por el humanista italiano sobre los jeroglíficos de Horapolo, algo realizado también por otros autores. Exactamente esto empujó Caussin a crear una versión realista del texto de Horapolo sobre la traducción francesa de Jean Mercier de 1548²⁰¹ que aparece como el primer texto presentado en la recolección del jesuita, quien añade seguidamente otros ejemplos jeroglíficos sacados de otros textos antiguos que, en orden de aparición, son los “Stromata” de Clemente de Alejandría, la “Biblioteca histórica” de Diodoro Sículo, el “Fisiologo” (o *Expositiones*) de san Epifanio. El texto de Caussin se completa, a partir de página 165, con las *Ad Hori Apollinis Hieroglyphica observationes*, es decir observaciones y correcciones sobre las interpretaciones del texto de Horapolo hechas por otros autores, añadiendo luego algunas rápidas observaciones a Clemente de Alejandría y una exposición de los *Aenigmata* de Simpósio. Sorprende averiguar que, a pesar de una tradición visual y simbólica tan prolífica, un padre jesuita se esmere tanto en el análisis e interpretación de los jeroglíficos egipcios, otorgándoles primacía respecto a otras formas simbólica más “maduras” y compuestas, o seguramente más actualizada a las pretensiones barrocas post tridentinas y cuyo significado puede mejor moldearse a los objetivos de la compañía dirigidos a la educación y por consiguiente al proselitismo. El papel de los jeroglíficos es tan patente en este texto que, como visto, en las ediciones sucesivas a la *princeps* de 1618 el título cambió de *Electorum symbolorum...* a *De symbolica Aegyptiorum sapientia* y, si los jeroglíficos entrarían también en las justas poéticas en diferentes festividades organizadas por los jesuitas, cabe decir que se trata de jeroglíficos más ricos donde los elementos visuales se multiplican, casi siempre con una letra o un mote y, aunque más delgados por la falta de otros recursos poéticos en comparación a los emblemas, siempre hacían clara referencia al tema religioso. Caussin va a indagar las fundamentas de esta práctica simbólica aislando los jeroglíficos egipcios y sus textos fundacionales e interpretativos más importantes para intentar comprender

²⁰¹ *Ori Apollinis Niliaci, de sacris notis & sculpturis libri duo*. Paris: Christian Wechel. En esta edición se restituye también la edición príncipe en griego publicada en 1505 por Aldo Manucio.

como nació este lenguaje y, sobre todo, como este idioma ideográfico transmitido por una cultura que nada tenía que ver con el cristianismo ni con las Escrituras sagradas podía adaptarse no sólo al mensaje cristiano sino a aquello más marcadamente católico.

El autor jesuita explica que hubo un tiempo en que gobernaban las tinieblas de la ignorancia cuando las nubes espesas fueron desgarradas por el rayo de luz de la sabiduría del cual florecieron las ciencias y las artes, infundidas directamente en el alma de los seres humanos por esta luz del ingenio.²⁰² Esta sabiduría se reveló a través de la *hieroglyphicorum scientia* de los egipcios, pueblo que inventó varias nobles disciplinas pero que no fue el primero en ser alumbrado por la directa iluminación divina. De hecho, declara que *primi hominum post Hebraeos Aegyptii* porque si es verdad que según las noticias de Filón o Eusebio Moisés fue educado por los sacerdotes egipcios, a estos mismos la sabiduría fue otorgada por Abraham, quién los habría instruidos durante su estancia en Heliópolis.²⁰³ Aquí encontramos aquella semilla que para Caussin convierte el lenguaje simbólico en algo que los egipcios no inventaron, sino que aprendieron de la tradición judía. Esta noticia sacada de los textos clásicos permite al jesuita francés relacionar este idioma visual a la idea primigenia de Dios, quien lo otorgó al pueblo electo y, de esta forma, hace hincapié en el alcance simbólico del Antiguo Testamento. Después de esta toma de consciencia el autor sigue explicando su punto de vista de forma más detenida:

²⁰² *Nulla unquam aetas extitit tantis ignorantiae tenebris implicata qua non aliquis sapientiae readius velut per nubes emissus, saltem refracto sublustrique lumine vibraret [...] Inde omnes arte scientiaequae floruerunt, quibus animus contra sarcinam corporis, & istam salebrosam rerum exilitatem fortiter eluctatus, effecit, ut lux ingenii in praeclarissimis studiis adolesceret, tandemque ad formam scientiae magis cumulatam non mollibus quidem clivis, sed variis difficultatum anfractibus contenderet, en Caussin, 1618:4r.-v.*

²⁰³ *Neque tamen crediderim primos omnino huius sapientiae auctores Aegyptos fuisse: nam si quod ait Alexander historicus in eo volumine, quod de Iudaica historia conscripsit, Abraham in Heliopoli cum sacerdotibus Aegyptii vixit, a quo Astrologiam didicerunt, quam se ab Henoch longa annorum successione propagatum accepisse profitebatur: credibile est caeterarum quoque scientiarum semina per Abrahamum sparsa, nec symbolorum, aut aenigmatum velis, quibus omnis antiquorum adumbrata fuit sapientia, caruisse [Pero no me inclino a creer que los egipcios fueran los primeros inventores de esta sabiduría. Porque si tenemos que creer lo que dice el historiador Alejandro en su libro de *Historia Judaica*, saber que Abraham vivió en Heliópolis con los sacerdotes egipcios que aprendieron de él la ciencia astrológica que presumía de haber recibido de Henoch a través de una tradición inmemorial, según la cual se cree que las semillas de las otras ciencias fueron, de la misma manera, sembradas por Abraham, sin exceptuar los velos de los símbolos y los enigmas mediante los cuales se expresaba alusivamente toda la sabiduría de los Ancianos], en Caussin, 1618:5r. El Alejandro citado por Caussin en esta es Alejandro Polihistor, autor de un libro sobre los reyes judíos y cuyas noticias se encuentra en el primer libro de los “Stromata” de Clemente de Alejandría, I, XV, 70; cfr. Vuilleumier Laurens, 2000:178, n. 20.*

*Accedit quod Deus hunc mundum ex tot rerum varietate coagmentatum, quasi scenam politissimis imaginibus distinctam primorum statim hominum oculis obiecerit, ut per ea quae cernerent simulacra, velut per nubeculam intermicantes divinitatis radios intuerentur. Nec immerito Epictetus dixit inesse hominum animis divinitatis symbola, quae ipse nobis per tot obiectas sui species inurit. Quamobrem facile crediderim Adamo, Enocho, Noëmo, et caeteris illis primae aetatis hominibus, quot res creatas in hoc orbe terrarum cernerent, tot visas fuisse literas magno divinitatis fulgore illuminatas, quibus illud aeternae mentis numen suum nomen mortalibus consignaret. Facit hoc creadam posterorum, qui eodem spiritu afflati scripserunt, solers et excogitata ratio, qui tam saepe religionis nostrae mysteria symbolis figurisque adumbrarunt, ut nihil sit in sacro instrumento frequentius. Et tanti quidem figurarum sermonem Hebraei veteres fecere, ut quicquid esset acute dictum, quicquid aculeos haberet et gratiam ingenii, hoc Maschal appellerent, quod nomen proprie ad parabolas similitudinesque pertinet.*²⁰⁴

[Dios ofreció de inmediato a los ojos de los hombres este mundo, compuesto de tal variedad de criaturas como una escena ilustrada por las imágenes más refinadas, para que, por las imágenes que iban viendo pudieran contemplar como brillando a través de una nube el rayo de su divinidad. Y no es descabellado que Epicteto dijera que en el alma de los hombres haya los símbolos de la divinidad que ella misma ha impreso en ellos a través de las apariencias de él que nos ha ofrecido. Además, yo creería fácilmente que para Adán, Enoc, Noé y todos los otros hombres de esta primera era, para todas las criaturas que vieron en esta tierra aparecieron tantas letras iluminadas por el poderoso relámpago de la divinidad, sello mediante el cual se firmó para los mortales el nombre de su deidad. Eso me lleva a creer en el hábil e ingenioso método de sus sucesores, escribiendo bajo la misma inspiración: porque tan a menudo han significado por medio de los símbolos y de las figuras los misterios de nuestra religión y nada hay en las Sagradas Escrituras más frecuente que estos. Y los antiguos hebreos daban tanto valor al lenguaje figurativo que cada palabra ingeniosa, cualquier expresión un poco aguda y espiritual recibió el nombre de Maschal, que designa literalmente las parábolas y las similitudes].

²⁰⁴ Caussin, 1618:5r.

Con este largo pasaje donde se refleja la influencia del *De Isis et Osiris* de Plutarco y de los “Oráculos caldeos”, el autor legitima el Antiguo Testamento como fuente de la gran mayoría de los símbolos en forma de parábolas que componen el *Polyhistor Symbolicus*, la segunda parte de la primigenia publicación. Además, esta introducción de Caussin sigue explicando el uso que los egipcios hicieron de los jeroglíficos, afirmando por ejemplo que tenían una doble ciencia, una más popular y expuesta, es decir, sin necesidad de grandes explicaciones para ser entendida (geometría, astrología, música, aritmética) y una más *arcanam & sacram* llamada jeroglífica y que se expresa por símbolos o enigmas para denotar los misterios de la teología, de la fisiología y de la política.²⁰⁵ Después de pasar reseña los diferentes lugares donde los egipcios esculpieron sus jeroglíficos (obeliscos, pirámides, templos) con algunos llamativos ejemplos,²⁰⁶ declara la evolución que estos símbolos tuvieron fuera del territorio egipcio, como contado por Clemente de Alejandría sobre la guerra que Darío movió al rey escita Idantura, quién respondió a la amenaza con una mensaje compuesto por cinco imágenes: un ratón, una ave, una rana, un dardo y un arado. Otros ejemplos son aquellos escritos por Diodoro Sículo y Cirilo de Alejandría que hablaron de las figuras de animales usadas como letras por los etíopes y de los símbolos pitagóricos de los griegos respectivamente.²⁰⁷ Llegado a este punto y antes de empezar el análisis de Horapolo y su texto, el jesuita crea un apartado que debería revelarse algo esclarecedor sobre las diferencias entre varias formas simbólicas, es decir enigma, emblema, parábola, apólogo, símbolo y jeroglífico.²⁰⁸ Se trata, según las propias palabras de Caussin, de formas que pueden parecer afines entre sí pero que llevan diferencias. En este apartado, más extenso que los anteriores, aunque bastante resumido dado el alcance del tema, se denotan las fuentes utilizadas por el jesuita que, con toda probabilidad, son Lilio Gregorio Giraldi²⁰⁹ y el comentario de Claude Mignault a los Emblemas de Alciato, pero, sobre todo, como veremos más adelante, se exponen ideas

²⁰⁵ *duplicem fuisse scientiam Aegyptiorum, unam quidem popularem, apertam, & expositam omnibus; puta Geometriam, Astrologiam, Arithmetiam, Musicam; Alteram verò arcanam & sacram, dictam Hieroglyphicam, qua per symbola quaedam atque aenigmata, gravissima quaeque Theologiae, Physiologiae, & Politicae facultatis mysteria & dogmata denotarent*, en *Ibid.*:5v.

²⁰⁶ Repite cuanto afirmado por Richeome y, antes de él por Giraldi que es la fuente primaria para los dos jesuitas, por lo que respecta al símbolo del ojo puesto sobre un cetro para significar Dios; sigue con el símbolo de la serpiente en círculo para significar el tiempo y el dragón que come su propia cola para la eternidad de las cosas divinas, en *Ibid.*:6r.-v.

²⁰⁷ *Ibid.*:6v.-7r.

²⁰⁸ *Quid differant symbolum, aenigma, emblema, parabola, apologus, hieroglyphicum*, en *Ibid.*:7r.

²⁰⁹ Sobre todo, por lo que a los enigmas se refiere y la distinción entre *enigma* y *grypho*

recogidas también por otros jesuitas que trabajaron para ordenar el aparato teórico sobre estos géneros, como Van der Sandt y Masen. Sin embargo, dejando las varias definiciones y explicaciones para centrarme más en aquella de emblema, el jesuita escribe que:

*Emblema licet cum isto aenigmatum genere in ratione symboli conveniat, differt tamen, quod rem sublati aenigmatum velis purius liquidiusque proponat. Est enim proprie symbolum aliquod ingeniosum, suave et moratum, ex pictura et lemmate constans, quo aliqua gravior sententia indicari solet. Ut si velis significare patientiam rebus adversis illustrari, tum depingas Cerauniam gemmam, quam aiunt in locis dumtaxat fulmine ictis inveniri, inter fulgura coelique tumultus suaviter emicantem, et addas Fulmine crevit, efficies emblema.*²¹⁰

[Aunque el emblema se encuentre junto al enigma bajo el género del símbolo, se diferencia en que propone su objeto de una manera más clara y límpida y sin los velos del enigma. Es propiamente un símbolo ingenioso, agradable y moral, formado por una figura y un lema, que generalmente declara un pensamiento profundo. Por ejemplo, si queremos ilustrar el aguante en la desgracia, representaremos una piedra de ceraunia, que se dice que sólo se encuentra en lugares tocados por el relámpago, donde ella brilla en el medio de los rayos y tormentas celestes, y se añadirá: «Ella crece bajo el relámpago»: hemos hecho un emblema].

No hace falta añadir más si no que por el autor el emblema es una forma más clara y con significado menos oculto que el enigma, fundándose en el ingenio creativo y en la moral del mensaje. No obstante, cabe decir que el emblema puede situarse a medio camino entre el jeroglífico y la parábola, los dos objetos sobre los cuales tratan las dos partes del tratado de Caussin. De hecho, si esta primera división se dedica solamente a los jeroglíficos, la segunda, el *Polyhistor*, se dirige a las parábolas que son algo totalmente religioso. Sería demasiado atrevido decir que Caussin sacraliza el emblema, pero queda claro que el emblema se pone en la familia de estas composiciones simbólicas que nacen de los jeroglíficos y se encuentran a medio camino entre estos y la parábola, género más marcadamente retórico respecto a los demás expuestos. Lo más relevante de este escrito es más bien el intento de sacralizar, esta vez no es afirmación osada, el origen de los

²¹⁰ Ibid.:8r.

jeroglíficos. Más en general, como afirma en el *Polyhistor* y recogiendo las palabras de Clemente de Alejandría, la expresión simbólica entre sus utilidades puede estar al servicio de la buena teología y de la piedad, enriqueciendo el discurso gracias a la brevedad y, de esta forma, creando un ejemplo de sabiduría exactamente porque todas las formas simbólicas se referían a la manera de comunicar de Dios a empezar del lenguaje jeroglífico para llegar a las parábolas y, si hay algo en común entre todos estos géneros simbólicos es el laconismo, capaz de encerrar en pocas imágenes ideas y conceptos más elaborados y complicados.²¹¹ Para terminar, siempre en el *Polyhistor* para mejor explicar el valor de las parábolas se menciona a san Agustín:

*Si quae autem figurae similitudinum non tantum de coelo et de sideribus, sed etiam de inferiori creatura ducantur ad dispensationem sacramentorum, eloquentia quaedam est doctrinae salutaris, movendo affectui discentium accommodata a visibilibus ad invisibilia, a corporalibus ad spiritualia, a temporalibus ad aeterna.*²¹²

[Si las figuras de similitud, sacadas no sólo del cielo y de los astros, sino también de las criaturas inferiores, sirven para la administración de los sacramentos, se trata de una elocuencia saludable para la doctrina, apta a conmover los sentimientos de los experimentados en el sentido de que va de lo visible a lo invisible, de los corporal a lo espiritual, de lo temporal a lo eterno].

La referencia directa es a las parábolas, pero queda claro que todos estos géneros simbólicos se han generados, como dicho anteriormente por el autor, del primigenio lenguaje enseñado a los egipcios por los judíos como descrito en el Antiguo Testamento. Si analizamos esta definición de las parábolas sacada de Agustín nos damos cuenta de que los términos utilizados pueden usarse para todos los otros géneros simbólicos, a empezar exactamente de los jeroglíficos cuya “letras” fueron sacadas de todo el criado, de las entidades más altas y de las más bajas y cuyo significado se usa para impactar al sujeto para que pueda pasar del entendimiento de lo visible a la visión de lo invisible. La diferencia más marcada entre los jeroglíficos (generados de la comunicación de los

²¹¹ *Utilissima (inquit) symbolicae interpretationi forma ad res permultas, nam iuvat et ad rectam Theologiam et ad pietatem et ad demonstrativi generis orationes, ad brevitatis denique exercitationem specimenque sapientiae*, en Caussin, 1654:5.

²¹² Íd.

misterios por parte de Dios a los primeros patriarcas) y las parábolas (utilizadas para el mero objetivo religioso) reside simplemente en el elemento visual que en los primeros es prioritario y único, mientras en las segundas es “simplemente” descriptivo.

5.2.4 Maximilian van der Sandt (Sandaeus)

En 1626 se publicó en Maguncia la *Theologia symbolica* de Maximilian van der Sandt, texto que, junto a la *Theologia mystica* de 1627, constituye el pilar de la indagación sobre el símbolo y su relación con la teología. Esta investigación se pone en el cauce de aquella llevada a cabo por Nicolas Caussin pero llevándola a un nivel aún más completo junto a textos de otros autores entre los cuales Jakob Masen que, a mediados del siglo, se esmeró para profundizar la cuestión simbólica. Volviendo a la *Theologia symbolica*, su autor, Maximilian van der Sandt (1578-1656) alias Sandaeus, estudió derecho en el Colegio jesuita de Pont-à-Mousson llegando luego a Roma el 21 de noviembre de 1595 donde entró en la Compañía. Su vida se resolvió en Würzburg donde enseñó filosofía y teología hasta el final de sus días.²¹³ Las dos obras mencionadas se fundan sobre el aparato teórico del pseudo Dionisio Areopagita que no sólo fue una de las fuentes principales, como indicado por el mismo autor en el capítulo final de la *Theologia symbolica*, sino este tratado se puede establecer y considerar como la realización del libro perdido del autor clásico y que tenía que llevar el mismo título, como revelado en la carta enviada por Dionisio al obispo Tito donde leemos:

El venerable Timoteo, ay buen Tito, no sé si se fue sin escuchar algunos de los símbolos que hablan de Dios, que les expliqué; en todo caso, en la *Teología Simbólica* le hemos explicado todas aquellas expresiones de la Escritura que a la mayoría le parecen extrañas acerca de Dios. De hecho, en las almas imperfectas se imprime un absurdo terrible cuando los Padres de la sabiduría oculta, con enigmas ocultos y audaces, revelan la verdad divina y mística inaccesible para los profanos. Por lo tanto, la mayoría de nosotros nos volvemos incrédulos sobre los discursos sobre los misterios divinos porque los miramos solo a través de símbolos sensibles puestos a su servicio; en lugar de eso, necesitamos despojarnos de estos símbolos para mirar los secretos en sí mismos, desnudos y puros. Contemplándolos así podremos honrar la Fuente de la vida [la

²¹³ Sobre Maximilian van der Sandt y su biografía véase DUHR (1907-1908).

Trinidad] que se derrama sobre sí misma y permanece en sí misma, viendo un poder único, simple, que se mueve por sí mismo y actúa por sí mismo, que no sale de sí mismo, que es el conocimiento de todo conocimiento y que siempre se ve a sí mismo por sí mismo. Hemos considerado oportuno, según nuestra posibilidad, explicarle a usted y a los demás las diferentes figuras con las que la Escritura representa simbólicamente a Dios [...] La Escritura presta a Dios figuras de hombres y bestias salvajes y otros animales y de plantas y piedras multiformes, y le confiere ornamentos femeninos o armaduras bárbaras, y le atribuye los atributos de un alfarero o de un fundidor como de un artesano. [...] Si alguien pudiera ver las armonías escondidas dentro de estas cosas, encontraría que todo es místico y divino y lleno de mucha luz divina. [...] No debemos pensar, en efecto, que las partes externas de estas composiciones han sido inventadas por sí mismas: son como cubiertas que resguardan una ciencia secreta e inaccesible, para que las cosas más santas no caigan en manos de los profanos, sino se revelan sólo a los aficionados sinceros de la Santidad, porque se despojan de toda imaginación infantil sobre los símbolos sagrados y son capaces de penetrar con la sencillez de la mente y con la oportunidad de la virtud contemplativa a la Verdad simple y super excelente fundada sobre los símbolos mismos. [...] la tradición de los autores sagrados es doble: una secreta y oculta, la otra clara y más cognoscible; uno usa símbolos y se refiere a los misterios, el otro es filosófico y demostrativo. [...] hasta los ángeles santísimos exponen misteriosamente las cosas divinas al velarlas con enigmas; el mismo Jesús habla de Dios en parábolas y nos da los misterios divinos bajo la figura de una cena. [...] Y la misma máquina del mundo sensible es como un velo sobre las propiedades de Dios, como dicen Pablo y la verdadera Palabra. [...] Por lo tanto, es necesario que nosotros también, contrariamente a las opiniones que la multitud tiene a su alrededor, penetremos con reverencia en estos símbolos sagrados y no debemos despreciarlos, ya que son gérmenes y figuras de cualidades divinas e imágenes sensibles de visiones arcanas y sobrenaturales.²¹⁴

Esta cita tan prolija, además de confirmar la existencia de una Teología simbólica que el Pseudo Dionisio no llegó a escribir o que no nos ha llegado, es la perfecta descripción del fundamento teórico sobre el cual se rige toda la construcción del tratado de Sandaeus. La aproximación de las ideas de Dionisio Areopagita al neoplatonismo es clara y reconocida,

²¹⁴ En Dionigi Aeropagita, 2010:665 ss., “Lettera IX”. La Trad. propia.

cristianizando sus términos teóricos. Se puede entonces decir que el neoplatonismo constituye una de las vertientes de la publicación de van der Sandt que, por otro lado, no podía olvidarse de su formación universitaria jesuítica más centrada en el aparato agustiniano y escolástico y dirigido a la formación retórica. Esto se desprende sobre todo de la composición de la obra que se presenta organizada por ejercicios, cuestiones, respuestas (*exercitationes, exquisitiones, affirmationes*) de una forma muy similar a aquella aprendida de la escolástica como probado por la semejanza con la repartición del texto de la Suma teología de santo Tomás. Se puede así afirmar que el autor pertenece a dos tradiciones distintas que confluyen en su *Theologia symbolica*:²¹⁵ por un lado la profundidad filosófica de la teoría neoplatónica sobre el símbolo adaptado a la doctrina cristiana y, por el otro, la habitual tradición escolástica capaz de marcar los estudios en los colegios jesuitas y dirigidos especialmente a mejorar las habilidades humanísticas, más bien retóricas, para apuntar a la trasmisión más efectiva del mensaje cristiano católico. Esta postura se advierte ya en la primera parte de la obra con la cual Sandaeus analiza la etimología, la descripción y la división de los símbolos recogiendo material teórico de un amplio abanico de fuentes filológicas: de aquellas más modernas como Guillaume Budé y los *Syntagma* de Claude Mignault hasta aquellas más antiguas como Justo Lipsio, Vegecio, Plauto, Píndaro, Aulo Gelio y muchos más.²¹⁶ Además, a confirmación de su actualización en los estudios neoplatónicos sobre el símbolo pasa a mencionar en su entereza la prefación de Achille Bocchi a su *Symbolicarum Quaestionum libri Quinque* titulada *Symbolum symbolorum* y puesta en correspondencia de la primera composición, el bucráneo. El autor italiano analiza en forma poética las diferentes definiciones de símbolo empezando de aquellas dictadas por Terencio y Cicerón, mencionando a Aristóteles para llegar a citar a los *Pythagorica Symbola*, las alegorías, los enigmas y los *Alciati Emblemata*, todos clasificados bajo el mismo género en el que entran también los *synthémata*, es decir, los Oráculos caldeos. El final de la poesía de Bocchi parece en especial ser la traducción moderna y resumida de cuanto declarado por Dionisio Areopagita al afirmar:²¹⁷

²¹⁵ Cfr. Vuilleumier Laurens, 2000:189.

²¹⁶ Van der Sandt, 1626:1-8.

²¹⁷ Más bien se trataría del pasaje de Dionisio Areopagita llegado a Bocchi a través de Budé, como subrayado por Anne Rolet en Rolet, 2015: vol. 2, p. 42, n. v. 46-63.

[...] *Nolim putes carissime*
Lector, figúrate ista, quae
Divinitus sunt tradita,
Sic prodita ese de nihilo,
Et sensum in illum, quem indicant
Exaudiendo protinus:
Sed involucra esse abdita
Scientiae auterraticae,
Nec peruagare, scilicet
Ne sacra polluant mali;
Et sancta: quippe perdit.
Patere quae debent bonis,
*Ac puritatem candidam [...]*²¹⁸

[Sobre todo, querido lector, no vas a creer
Que estas enseñanzas, brindadas
Por Dios y en imágenes
Sean totalmente desprovistas de sentido
O que sólo puedan entenderse
Apegándose a la apariencia:
En ellas se velan profundos misterios
De una ciencia sin errores,
Y mantenida secreta, para que
Malvados y depravados no contaminen
Los objetos santos y sagrados,
A los cuales no puede acceder
Que buenas personas y servidores
De pureza deslumbrante].²¹⁹

Pues Van der Sandt no hace más que recolectar las noticias históricas al respecto de los símbolos y todas sus formas resumiéndolas aquí de una manera que denota una diferencia

²¹⁸ Van der Sandt, 1626:9-10; cfr. Rolet, 2015: vol. 1, pp. 245-246; vol. 2, pp. 27-29.

²¹⁹ Trad. propia.

en comparación a los escritores jesuitas sobre el tema y que hemos observado hasta aquí: un acercamiento al tema mucho más humanístico, y me refiero al humanismo italiano, florentino, veneciano, boloñés y neapolitanos que intentó coordinar la filosofía y las tradiciones paganas con la doctrina cristiana. De hecho, el autor nórdico, que entre su periodo universitario y la estancia romana pudo frecuentar muchos ambientes humanísticos transalpinos, extiende lo más posible el aparato teórico que atañe a todos los géneros del símbolo para actualizarlo en sentido religioso o, más bien, trasladar su origen y desarrollo en la palabra bíblica, de una forma afín a aquella intentada por Nicolas Caussin. Sin embargo, si este último se enfocó más en el discurso sobre los jeroglíficos, Sandaeus lo hace para todas las tipologías simbólicas, incluidos, por supuesto, los emblemas y los jeroglíficos, a los cuales dedica dos capítulos. A confirmación de eso, en la *exercitatio III* de la primera *Commentatio*, es decir a continuación de la mención de los versos de Bocchi, el autor después de explicar lo que es el símbolo intenta declarar sucintamente el significado del título del tratado, es decir, acercar la teología a la ciencia simbólica:

*Nam in hoc titulo, Symbola, sunt Nota, latentis, arcanique significati: & occultae rei signa, sive verbalia, sive realia. Itaque, dum istiusmodi signis Sacra-scientia perfectiones Dei, ac religionis mysteria involvit, aut explicat, appellatur Symbolica.*²²⁰

[Porque bajo este título los símbolos son las marcas de un significado secreto y recóndito, los signos de un misterio o verbal o material. La ciencia sagrada también por medio de tales signos envuelve o desvela los misterios de Dios y de la religión y se le llama simbólica].²²¹

Como se puede notar, además de la búsqueda del acuerdo entre la religión y el símbolo, estas líneas destacan la toma de conciencia de la calidad del signo que puede ser tanto verbal como material. Claramente, por lo que atañe al último término esto se refiere a la figura real y que podemos percibir con la vista, mientras que con verbal entiende el lenguaje retórico, algo que es acorde a la tradición didáctica jesuítica y algo que veremos en breve.

²²⁰ Van der Sandt, 1626:10; cfr. Vuilleumier Laurens, 2000:193.

²²¹ Trad. propia.

En el segundo capítulo o *Commentatio II* titulada *Theologiae symbolicae partitio* Sandaeus empieza a desgranar la teoría general sobre el símbolo teológico declarando las diferentes divisiones internas del símbolo. Cabe decir que este tratado del año 1626 se completa con la *Theologia mystica* que el mismo autor publicó en 1627 y que se funde totalmente con la obra que la precede. De hecho, la mística del simbolismo no puede entenderse sin la comprensión retórica de este último, es decir, el segundo tratado es de difícil comprensión sin haber antes leído el primero.²²² Esto básicamente porque la mística del simbolismo se deduce solamente a través de la comprensión retórica del mismo, así que retórica y misticismo cruzan sus funciones. Pues, si la teología simbólica se ocupa del desciframiento de símbolos, signos e imágenes para descubrir a Dios, la teología mística mira a los modos por medio de los cuales alcanzar el éxtasis para llegar a conocer a Dios. Sin embargo, hay que decir que en ambas ocasiones los símbolos forman el fundamento de las dos teologías que no son más que el resultado de un proceso figurativo por medio del cual se interpretan las diferentes realidades como imágenes.

Volviendo a las diferencias internas del símbolo expuestas en la segunda *commentatio*, según las palabras del autor se distinguen entre los símbolos sensoriales, o sensibles (*figuratio rei*) y los símbolos del intelecto, o invisibles (*translatio verbi*), es decir, imágenes y palabras respectivamente. Sin embargo, no se trata de dos niveles de simbolización diferentes sino de dos modos para simbolizar, una regla que cabe en todas las divisiones hechas por Sandaeus que continúa explicando aquella entre símbolos espirituales (que conciernen al intelecto y a la voluntad) y los símbolos corporales, que pueden ser observados tanto por los sentidos exteriores como por los sentidos interiores (*sensus communis, phantasia, imaginatio, aestimativa*). Finalmente habla de los símbolos que atañen sólo a los sentidos, es decir a la vista y al oído por ser las dos facultades sensoriales más importantes y que destacan sobre los otros y, claramente, la referencia directa es a la *figuratio rei* y a la *translatio verbi* respectivamente, es decir, a los símbolos concernientes a las cosas y a aquellos relativos a la palabra.

Con la siguiente *disquisitio* se ocupa de ampliar a todos los sentidos hasta ahora no contemplados y cuya relevancia ya ha mencionado Ignacio en sus Ejercicios espirituales para alcanzar una más plena experiencia de meditación y para recordar de una forma más

²²² Sobre la *Theologia mystica* véase Guiderdoni, 2016; Dekoninck, 2016; Guiderdoni, 2013; Smeesters, 2013; Salviucci Insolera, 2004:42-43; Vuilleumier Laurens, 2000:187-228.

firme la secuencia de los ejercicios y sus contenidos.²²³ Así que el gusto se estimula con la figura del maná, símbolos de la eucaristía; el olfato con los perfumes de la prometida, símbolo de los dones de Cristo a toda la humanidad; el tacto para el toque que el ciego Isaac hizo a Jacob, signo de la dulzura interior.²²⁴

Ahora bien, después de esta parte introductoria el autor pasa a analizar los diversos géneros de expresión simbólica a los cuales dedica un capítulo cada uno: *theologia parabólica*, *paroemialis* (o *adagialis*), *aenigmatica*, *emblematica*, *fabularis* y *hieroglyphica*. Lo primero que se puede notar es que, si en Caussin y más en general en la mayoría de los autores incluso futuros con la palabra “símbolo” se entendía a los de Pitágoras, aquí esta acepción se pierde para confluir en la categoría de los enigmas. En cuanto a las parábolas no hace falta añadir mucho más dado que se es la mejor expresión de símbolos verbales teológicos o, mejor dicho, de *translatio verbi* junto también a la fábula, que es género que ha gozado de gran tradición entre los autores clásicos capaces de envolver sus palabras e historias de significados morales. Otra forma de símbolos verbales son los proverbios (*paroemialis* o *adagialis*) que deben su auge gracias a la figura de Erasmo, mientras aquellas que se valen también de una forma visual están relacionadas con cuanto dicho hasta ahora sobre las imágenes en ámbito jesuítico y no sólo, dado que la popularidad (al menos en ambientes selectos) de los jeroglíficos descansa sobre el reconocimiento de la importancia del tratado de Pierio Valeriano, su personalidad y sobre la nueva luz arrojada sobre el género por Caussin gracias, entre más cosas, a su comentario al mítico texto de Horapolo. En cuanto a los emblemas, tanto sacros como profanos, ya hemos visto como entran plenamente en los programas didácticos jesuitas por sus calidades mnemónicas y por sus propósitos morales que bien puedan solaparse a la doctrina religiosa. En la lista de Sandaeus los jeroglíficos son el último género tratado por ser el único solamente figurativo o en el cual la parte figurativa es mucho más preponderante en comparación con las otras formas simbólicas. De hecho, encontramos confirmación de esto en el libro V, *commentatio III*, titulado *Theologia hieroglyphica est pars Symbolicae, quae sacris imaginibus, & figuris, literarum vice, ad divinorum cognitionem utitur* [La Teología jeroglífica es el modo simbólico que usa las

²²³ Vuilleumier Laurens al respecto cita un pasaje del *Contra Celsum* de Orígenes como fuente primaria para van der Sandt; cfr. *Ibid.*:194-195.

²²⁴ Van der Sandt, 1626:14-15. Por cada interpretación bíblica el autor atestigua con notas al margen la larga tradición interpretativa con las fuentes de referencia para cada exegesis.

imágenes y las formas sacras, en lugar de la escritura, para el conocimiento de la divinidad]. Después de analizar la etimología de la palabra jeroglífico, que el autor explica significar *Sacras sculpturas, vel imagines*, pasa revista las tres tipologías de escritura en el Antiguo Egipto según transmitido por la mayoría de los autores que escribieron sobre el tema y que confirman la existencia de las tres formas de escritura, *Epistolographico, Hierogrammatico, & Hieroglyphico*. Por lo que a la última respecta explica versar sobre cosas, conceptos sagrados y de sabiduría secreta o secretos religiosos que no pueden ser divulgados a quien quiera.

La siguiente división de los símbolos jeroglíficos nos habla de la fuente clásica primaria usada por Van der Sandt sobre el tema: Clemente de Alejandría y su comentario sobre los jeroglíficos llevado a cabo en los “Stromata”. De hecho, Sandaeus explica la diferencia entre la especie *kyriologica* y la *symbolica*, es decir, la representación exacta (podría decirse literal) de lo que se quiere representar para la primera tipología y una representación figural que expresa algo más amplia y compleja para la tipología simbólica. El mismo Van der Sandt pasa luego a introducir el pasaje con el cual Clemente de Alejandría explica cuanto hasta aquí afirmado, dejando así patente que este es su texto de referencia y del cual recoge también los tres procesos simbólicos, *per imitationem, per tropos* y *aenigmata*.²²⁵

En la *Secunda Disquisitio* se propone de esclarecer lo que diferencia los jeroglíficos de otras formas simbólicas como emblemas, enigmas y parábolas. La respuesta, que se apoya una vez más en Clemente de Alejandría, quiere que con los jeroglíficos se talle el lenguaje del intelecto, poniendo en relieve el medio meramente visual del cual se beneficia esta forma simbólica.²²⁶ Finalmente en la *tertia* y última *Disquisitio* intenta establecer la diversidad entre teología jeroglífica y *Hierographica* y, para hacerlo, copia el esquema que Typotius puso al comienzo de su *Symbola divina et humana* de 1601.²²⁷

²²⁵ Van der Sandt, 1626:427-428; Clemente de Alejandría, *Strom.*, 5, 4.

²²⁶ *sculpturam ex vocis ratione postulent*, en Van der Sandt, 1626:428.

²²⁷ Con *Hierografia* se entienden las letras o caracteres (*notis, aut litteris*) que no se expresan sino talladas y que se graban en la memoria. *Notis* son los caracteres pintados y esculpidos que podemos percibir de forma escondida, velada; *litteris* se refiere a lo que se expresa por medio de la voz, el alfabeto, las sentencias; cfr. Van der Sandt, 1626:429.

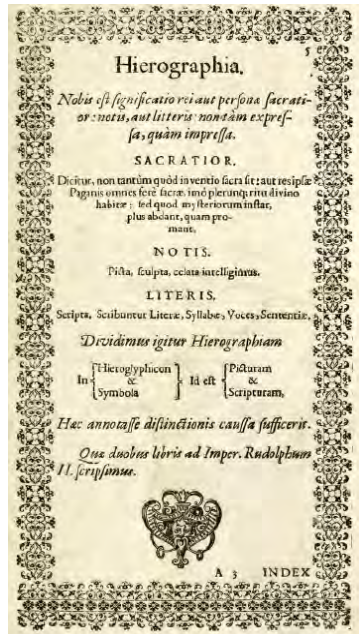


Fig. 5.12

Composición de la *Hierographia*, en Typotius, *Symbola divina et humana*, 1601, p. 5.



Fig. 5.13

Diferencia entre *Theologia hieroglyphica* y *Hierographica*, en Maximilian van der Sandt, *Theologia symbolica*, 1626, p. 429.

Más en detalle, con *Hierographia* se entiende la división entre *Hieroglyphicon*, que se representan con imágenes y los *Symbola*, que se exponen en forma de escritura.

En resumen, Sandaeus no añade nada sustancial sobre la teoría jeroglífica y refiere principalmente los apuntes de Clemente de Alejandría y de Typotius. Sin embargo, la presencia de los jeroglíficos en las explicadas formas simbólicas es muy relevante por no incluir el género emblemático que encuentra una disquisición mucho más extensa por parte del autor, que le dedica el capítulo más largo entre todos. Como en el caso de los jeroglíficos, también para los emblemas las fuentes de las cuales aprovechó son fácilmente rastreables, es decir, Claude Mignault, Lilio Gregorio Giraldi y Jacobo Pontano (1542-1626), con este último que recogió algunas noticias escritas siempre por Mignault. En apertura del libro IV, en su totalidad dedicado al tema, Van der Sandt remite al significado al que estamos acostumbrados de la palabra emblema, explicando los multiformes empleos que se pueden hacer de esta forma simbólica capaz de presentarse en forma de piedras coloreadas, gemas, pequeños tallados y apta para insertarse en suelos, paredes, vasijas, vestimentas y otros objetos o lugares que ya Alciato explicó en la introducción de su obra más conocida y donde afirma que pueden ser incrustados,

grabados o esculpidos.²²⁸ Sandaeus sigue explicando la clasificación del emblema según sus cinco tipologías de uso: en mosaicos; discursos ornatos con sentencias y figuras; adornos desmontables de las vasijas; todo tipo de adorno desmontable. En quinto lugar menciona un concepto de Mignault recogido de Jacobo Pontano y donde se relaciona arte de la palabra y arte figurativa, la verdadera índole de los emblemas:

*Poetis, Emblemata, sunt Carmina, seu Epigrammata, quibus imagines, ἀγάλματα, Symbola, simulachra, pegmata, atque alia id genus scite adinuenta, varie, atque erudite explicantur, ut post Caludium Mynoem in Syntagma de Symbolis, docet Iacob. Pontan. l. III Poeticarum Instit. cap. X Itaque Emblemata ad illis vocatur Epigramma, quod Emblemata complectitur, μετωνυμικως, ut fatetur.*²²⁹

[Para los poetas, los emblemas son poemas o epigramas que explican de forma varia y sabia imágenes, estatuas, símbolos, bustos, relieves y otras ingeniosas invenciones del mismo género, como enseña, después de Mignault en su *Syntagma de Symbolis*, Jacobo Pontano en el libro III, capítulo X de sus *Institutiones* poéticas. Según ellos el emblema puede también designar un epigrama que contiene un emblema, por metonimia].

Sandaeus se remonta entonces al verdadero génesis del emblema que, como ya se ha ampliamente comentado, nació como epigrama descriptivo tanto de una imagen visual como del sentido moral de aquella misma composición. Como referido por el mismo autor en el pasaje recién mencionado cabe decir que la fuente principal es Claude Mignault pero según recogida por el tratado *Poeticarum institutionum* de Jacobo Pontano, del cual no recolecta solamente esta última noticia sino todo lo que hemos hasta aquí observado sobre los emblemas sin poner ni siquiera una nota sobre la fuente de estas noticias hasta llegado a este punto de la explicación.²³⁰ Van der Sandt recolecta las informaciones brindadas por Pontano incluso explicando las tres partes que forman el emblema:

- el epígrafe, una sentencia breve e ingeniosa que otorga sentido a la imagen;
- la imagen o pintura, llamada también “cuerpo” de la composición;

²²⁸ *Vocantur itaque Emblemata, lapilli colorati, & minute secti, gemmae, claviculi, parve ex auro, argento [...] quae pavimento, parieti, vasculis, vestibus, poculis, pileis, clypeis, gladiis in morem torulorum, ornamenti gratia, affiguntur, inciduntur, insculpuntur*, en Van der Sandt, 1626:168-169.

²²⁹ *Ibid.*:170.

²³⁰ Cfr. Pontano, 1594:188-190. La misma definición de emblema y sus usos son copiados casi palabra por palabra de Pontano y de las dos páginas que dedica a establecer las normas del emblema.

- la poesía, llamada “alma” del emblema.

Los últimos dos elementos se mezclan y combinan mutuamente de forma que uno sea la interpretación del otro y viceversa.²³¹ Este último pasaje sobre la tríplice composición del emblema va en contra de la quinta tipología de uso del género referida a los poetas, es decir la forma primigenia del emblema compuesto sólo por la parte literaria. Ahora se aprende que el emblema, como se conoció desde el 1531, se compone de tres partes, dos literarias y una figurativa. Claramente, al citar fuentes muy lejanas de los escritos de Alciato u otros precursores del género, tenemos que descartar la posibilidad que Sandaeus se esmeró en el estudio del género y de su génesis, pero queda clara la amplia posibilidad de uso del emblema y el extenso abanico de sus plausibles definiciones y composiciones.²³²

En la segunda *Disquisitio* intenta explicar el modo en que el emblema puede diferenciarse de otras formas simbólicas como el *symbolo*, *aenigmate*, *sententia*, *adagio*. Aquí pueden surgir dos temas. El primero es la falta del género jeroglífico entre los otros parecidos al emblema y eso, en mi opinión, se debe al simple hecho que en los jeroglíficos la parte más importante y, según Sandaeus, la única presente es aquella figurativa, así que falta totalmente un lema, un mote, una letra que puedan ocasionar una duda sobre el reconocimiento del jeroglífico. El emblema, al contrario, para los poetas y personas de letras es más bien algo donde la parte literaria reviste la mayor importancia y por eso Sandaeus debe esta explicación a los lectores. Segundo tema que puede surgir es el papel de Van der Sandt como mero observador y no de teórico o estudioso activo sobre este tema, como sugieren, además de las citas puntuales de otros autores, también la cita de Caussin en cuanto al emblema ético se refiere y donde remite al ejemplo del emblema de la piedra ceraunia con el mote *Fulmine crevit* ya utilizado por Nicolas Caussin.²³³

²³¹ *Requirunt autem Poeticae Magistri ad Embema tria quaedam: Epigrphen, id est, sententiam aliquam scitam & concinnam tanquam rei totius animam: Picturam seu Imaginem, & poesin, quae se ita explicent, ut alteri sit interpres. Et Pictura, tanquam corpus, Poesis habetur ut animus*, en Van der Sandt, 1626:170; cfr. Pontano, 1594:189.

²³² Vuilleumier Laurens comenta que, al definir la imagen y la poesía como cuerpo y alma del emblema, Sandaeus y claramente Pontano denotan confusión entre este género y aquello de las empresas, al cual esta diferenciación remite más directamente como también la definición del epígrafe como una formula breve e ingeniosa, algo asociable más bien al mote de las empresas; cfr. Vuilleumier Laurens 2000:199.

²³³ Van der Sandt, 1626:171: *Est qui sic definit: Symbolum ingeniosum, suave & moratum ex pictura & lemmata constans, quo aliqua gravior sententia indicari solet. Ut si velis significare Patientiam rebus adversis illustrati, tum depingas Cerauniam gemmam, quam aiunt in locis duntaxat fulmine ictis inveniri, inter fulgura, caelique tumultus suaviter emicantem, & addas FULMINE CREVIT, efficies Emblema. Ita Caussin apud quem plura istiusmodi reperies*; cfr. Caussin, 1618:8r.

Ahora bien, estas páginas conforman meramente la parte introductoria al tema emblemático que luego se desarrollará a lo largo del capítulo más extenso del tratado donde se pasa a dar cuenta de los depósitos materiales de los cuales pueden sacarse emblemas y, añadido yo, todas las demás formas simbólicas. Se trata de los textos sagrados, de la naturaleza y de la ciencia y artes. Estamos delante de la formación de un mundo simbólico que, al igual del futuro texto de Filippo Picinelli que lleva ese mismo título y que verá la luz en tres décadas, identifica las capas de la realidad que nos abastecen de símbolos y de significados a ellos asociados, de una forma muy parecida a aquella hecha por Pierio Valeriano con sus jeroglíficos, cuyo índice se divide exactamente en estos términos: naturaleza (animales y vegetales) y mundo artesanal, científico y artístico, todos niveles de realidad salpicadas de las interpretaciones sacadas, entre otras y muchas fuentes literarias, también de la Escritura. Así que Sandaeus, si por la palabra bíblica y todos los textos de la cristiandad declara tratarse de un suelo fértil para cultivar la sabiduría y donde esconder un tesoro,²³⁴ por lo que respecta al mundo de la naturaleza explica:

*Cum autem Natura, ut hic accipimus, sit Compages e caelo, aere, terra, mari, rebusque in iis contentis, quam concipere licet tanquam amplissimum palatium suis distinctum contabulationibus et apothecis, quot in ea sunt rerum genera, tot designare possumus earundem imaginum receptacula, ac in iis sacrorum Emblematum fontes.*²³⁵

[Dado que la naturaleza, de la forma aquí entendida, es un conjunto hecho por el cielo, el aire, la tierra, el mar y todas las criaturas que contiene, ensamblaje que podemos concebir como un gran palacio dividido en varias plantas y pisos, tanto cuanto son los géneros contenidos por ella, así nosotros podemos identificar lugares o receptáculos de imágenes y en ellas las fuentes para nuestros emblemas sagrados].

Además de la clara referencia al mundo natural como inagotable fuente para la creación emblemática, se aprecia en esta cita el parangón entre el edificio, sus pisos y la misma, exterminada, naturaleza, es decir, un guiño a las técnicas para la formación de los lugares

²³⁴ *E St. Scriptura Divina theologo christiano foecundissimum novale aureae messis sapientiae [...] thesaurus absconditus, inexhausta vena, sine fundo puteus, disciplinarum omnium liber, coelestes pandectae, universalis codex in quo rerum omnium veritates certissimae*, en Ibid184.

²³⁵ Ibid.:277.

para el arte de la memoria. Como ya se ha visto, campos de estudio y de producción que están estrictamente conectados entre sí.

Finalmente, Van der Sandt para las artes y las ciencias se refiere a varios autores del mundo clásico, a partir de Platón y Aristóteles quienes nos brindaron un catálogo de todas las artes y ciencias que representan la sede de todos los emblemas teológicos, dividiendo entre las disciplinas más altas, las liberales, y las más bajas, las *serviles*. Con todo este aparato el autor intenta crear verdaderamente un mundo simbólico también a través de los esquemas que aparecen en el tratado y que aquí reproduzco para dar cuenta de cuanto todo el mundo, según este sentido de matriz neoplatónica, es interpretable como huella o sombra de la idea divina y, seguidamente, después de adecuada contemplación y estudio todo puede ser utilizado para crear emblemas y las demás formas simbólicas. Algo que ya hemos visto ser el fundamento del tratado de Pierio Valeriano en 1556 y que intentará replicar, más extensamente aún, Emanuele Tesauro algunos años más tarde.²³⁶

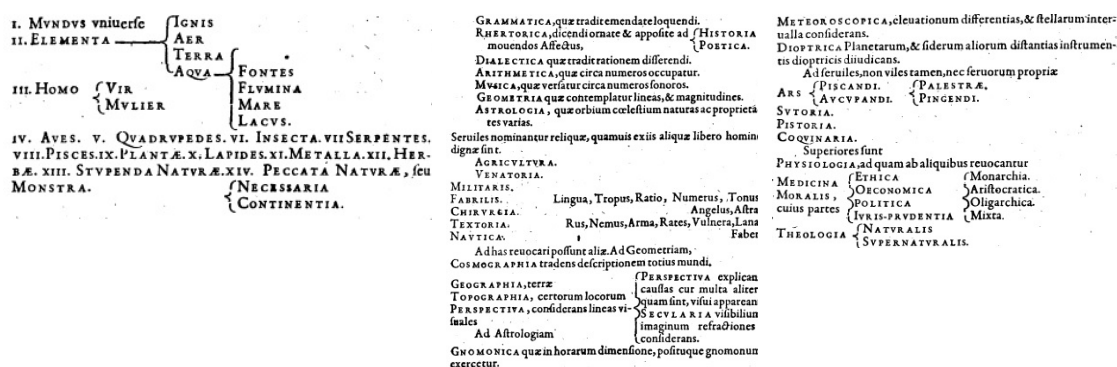


Fig. 5.14

Recapitulación del *Mundus* simbólico y categorías simbólicas, en Maximilian van der Sandt, *Theologia symbolica*, 1626, pp. 278; 373; 374.

5.2.5 Alessandro Donati

Alessandro Donati (1584-1640) fue exponente del Colegio romano de los jesuitas donde entró para empezar su noviciado el 26 de enero de 1600. Entró activamente en la orden en 1617 permaneciendo en el mismo Colegio como profesor de retórica. La profesión humanística marcó toda su vida al ser nombrado prefecto de la Compañía para las

²³⁶ El mismo Sandaeus completó su producción literaria con una serie de trabajos sobre las diferentes teologías (jurídica, médica y ética) y analizando, por ejemplo, la arquitectura cristiana o la astrología mariana. Intentó entonces acercarse al análisis de este mundo capaz de proporcionar inspiraciones teológicas con un claro intento enciclopédico muy típico de la época barroca; cfr. Las publicaciones del autor flamenco en Backer; Sommervogel, 1876:529-534.

escuelas de humanidades, cargo en que pudo desarrollar su postura hacia la literatura y la poesía acorde con el mundo postridentino y que, todavía en los 30 del siglo XVII se estaba desarrollando en los ambientes jesuitas y, claro está, en el Colegio romano, donde se habían plantado los gérmenes de las directrices actuables a todo el mundo jesuita.²³⁷ Prácticamente la totalidad de las obras de Donati versan sobre la poesía y la creación literaria y en 1631 publicó el *Ars poetica*. La obra se divide en tres partes en cuyos argumentos se sigue el orden de la Poética de Aristóteles. Los 41 capítulos que componen la primera parte versan sobre la poesía, su definición, sus materias, el modo de escribir, como realizar la *imitatio* y los fines de la poesía; en los 59 capítulos de la segunda parte el autor, además de las formas de la poesía, abre a otros temas afines, por ejemplo como utilizar la fábula y como tratar temáticas como las virtudes y los vicios. Finalmente, la tercera y última parte se compone de 48 capítulos donde se analizan todos los géneros literarios como los poemas heroicos, las alegorías, las églogas, las sátiras, las elegías, las odas y, en los capítulos de van del número treinta al treinta y uno se profundizan los temas del epigrama, del emblema y de la empresa. Ya de la composición de los tres capítulos podemos averiguar la afinidad que para el autor tenían estas tres últimas tipologías poéticas, es decir, incluir en la poesía tanto el emblema como la empresa, así asumibles como producto literario. Destaca además la falta de un apartado dedicado a los jeroglíficos, algo que atestigua una vez más, al menos por el mundo de los jesuitas, la mera índole visual del género que, entonces, no puede enumerarse entre las especies poéticas y, dado que este texto sólo remite al mundo retórico es comprensible que no contenga el género sin empujarse a las raíces de las cuales se generaron los demás. Ahora bien, ya escribiendo sobre el epigrama el autor italiano subraya su característica de brevedad,²³⁸ algo que siempre se destaca en todos los análisis que hemos visto hasta ahora sobre los géneros del emblema y de la empresa y sus relaciones con el arte de la memoria, donde la concisión verbal o visual es algo fundamental. Empezando a tratar de los emblemas en el capítulo siguiente se menciona la génesis jeroglífica de este género que anda a medio camino entre la literatura y la figuración. De hecho, se explica:

²³⁷ Sobre los datos biográficos de Donati véase Formichetti, 1992.

²³⁸ *Sed quam ob causam brevissima poemata appellata sint epigrammata, non satis liquet; fortasse propter brevitatem, ut poema videatur inscriptio*, en Donati, 1631:371.

*Emblematis origo ad Aegyptiorum usque vetustissima tempora refertur, qui ἱερογλυθικά, idest sacras figuras ad significanda mysteriorum arcana, quae ignota vulgo, paucis duntaxat sapientibus nota esse volebant.*²³⁹

[Se rastrea el origen del emblema en el tiempo antiguo de los egipcios, cuando con jeroglífico se entendía las figuras sagradas que representaban los misterios ocultos, desconocido a la masa y notorio sólo a pocos sabios]

Con este incipit se declara el antiguo linaje del género y del cual los emblemas se hicieron eco para luego llevar a la perfección su forma de aparecer. El autor italiano explica este pasaje entre las eras y las culturas de una forma exageradamente escueta, afirmando que esta usanza comunicativa de los egipcios se extendió a otras tradiciones donde se hizo más común y donde más gente podía alcanzar la comprensión de estos símbolos hundiéndose en la meditación. Estos mismos símbolos llegaron a usarse en guerra, en los campos de batalla, pero también en los anillos y en las medallas y con el paso del tiempo se completaron añadiendo un epígrafe. Esta asociación entre símbolo y breve letra ya formaban parte de lo que luego se conoció como emblema y que se completó con el agregado de los versos poéticos.²⁴⁰ Pues, un esbozo de historia del género que decir resumido sería poco y que abre a algunos problemas respecto, por ejemplo, a cuanto acabamos de ver con Maximilian van der Sandt. Según el holandés los emblemas se generaron como epigramas, es decir, un producto literario al cual luego se añadió el aparato figural, mientras para el transalpino la semilla del género se encuentra en la *pictura* de los jeroglíficos. Claro está, siempre de escritura hablamos dado que siempre se refería a una herramienta oculta para comunicar, pero en la cual el elemento visual es preponderante y único. Sin embargo, es verdad que los emblemas se enumeran entre los géneros literarios, pero, a raíz de este análisis, se puede afirmar sin esfuerzo que eso se debe al añadido tardío de la parte literaria a las imágenes.

La exposición sigue con una breve y habitual explicación de la palabra emblema y el uso que se hizo en suelos, paredes, vestimentas, al igual que muchos otros autores y sin ningún cambio a cuanto dicho por Alciato o, para quedarnos en la contemporaneidad,

²³⁹ Ibid.:375-376.

²⁴⁰ *Inde mos alias parvasit gentes, ut intimas cogitationes, expresso, depictoque symbolo declararent; praesertim in bello [...] Tum ad annulos, & numismata, aliasque voluntaris efigies transiere, non sine epigrapha, quae deinde pars emblematis fuit tum additi versus, en Ibid.:376.*

también por Sandaeus. El siguiente asunto se refiere a las tres características del emblema, algo que remite al *emblema triplex* o, como parafraseado por el mismo Donati, *tria ergo in emblema conveniunt, Picta imago, epigramma, Inscriptio*. Los tres componentes habituales del emblema.²⁴¹ Aquí es interesante detenerse sobre las características de las imágenes o, mejor dicho, quizá retomando informaciones de Van der Sandt, de las fuentes aptas para crearlas. El primer catálogo del cual sacar provecho es aquello de la naturaleza, luego aquello de las cosas artificiales (entre las cuales todo lo que atañe a las artes) y, en tercer lugar, los hechos históricos. Además, añade que pueden utilizarse en la creación de los emblemas apotegmas, fábulas, apólogos y jeroglíficos para que mejor se grabaran en la memoria.

Después de esta breve reseña del género emblemático en el siguiente capítulo, el número 33, pasa a tratar el mundo de las empresas o, como titulado por Donati, *Figura epigrammata, vulgo Impresiae* [el carácter de los epigramas comúnmente llamados empresas].²⁴² Sorprende encontrar esta forma simbólica en un tratado dedicado a la sola arte poética. Si los jeroglíficos pueden encontrar cabida en los apartados sobre los emblemas por explicar el origen del género, pese a no merecer un capítulo dedicado exactamente por no tener una parte verbal, para las empresas no debería cambiar mucho dado que se forma, tomando a préstamo las palabras de Giovio, por un cuerpo, es decir la imagen, y por un alma, la letra o lema que hacen de la brevedad su credo.²⁴³ Claramente para este último elemento no se trata de un epigrama ni de un componimiento poético así que encontrar la empresa en este tratado hace surgir algunas legítimas preguntas sobre el motivo de esta elección. Claramente la respuesta se encuentra en la profesión de quienes crean las empresas que en la mayoría de las veces es un personaje de letras, poeta y humanista y no un artista visual, así que estamos hablando de un género que encuentra su génesis en la cultura literaria, de la cual utiliza las mismas fuentes y los mismos mecanismos retóricos que ya se han visto en el arte de la memoria y, más en general, en la emblemática: concisión de la imagen y de la letra y una forma de alguna forma impactante por su rareza o excesiva belleza o fealdad. Otra razón que explican la

²⁴¹ Ibid.:376-377. Según las palabras del autor la *inscriptio* se pone arriba de la imagen de la composición como un lema o, mejor dicho, como el título. El epigrama profundiza el contenido de la imagen dejando más claro el significado.

²⁴² Ibid.:378.

²⁴³ Donati llama a la imagen materia y a la letra forma: *Figura quasi materia: Epigramma veluti forma merito habetur*, en Íd.

presencia aquí de este género es la naturaleza de la letra que forma el alma de la empresa y que, según Donati, no es más que una especie de extracto de un epigrama que además se resume en la imagen. De hecho, el autor explica que *Impresia* no es más que el nombre vulgar de lo que los retóricos llaman epigrama figural y se forma por dos formas, una breve inscripción, que es el epigrama, y la imagen que, como de costumbre emblemático, puede ser grabada, esculpida o pintada.²⁴⁴

La exposición de Donati sigue con siete reglas para la imagen y seis para el epigrama, pero lo que más importa es la manera en que se expresa la materia. Los tres capítulos que se acaban de analizar empiezan explicando la forma claramente más poética, el epigrama, para luego pasar a interpretar el género del emblema que ahonda sus raíces en la tradición egipcia (la única mención de los jeroglíficos) que con el tiempo se une a la forma epigramática. En fin, en el último capítulo pasa a tratar las empresas que no son más que un refinamiento del emblema y de sus componentes.²⁴⁵

5.2.6 Silvestro Pietrasanta

Otro jesuita italiano que se dedicó al género simbólico, sobre todo heráldico, fue Silvestro Pietrasanta (1590-1647), confesor del cardenal Pierluigi Carafa junto al cual en Colonia se enfrentó al protestantismo. Los últimos años de vida los pasó en Roma en el Colegio de los jesuitas, pero durante su estancia flamenca conoció muy bien el ambiente cultural donde Rubens y su taller eran una de las expresiones más notable y que más relaciones tenían con la Compañía. Por ese motivo decidió enviar los dibujos para su libro a Amberes para que los artistas los modificaran y adornaran con su pericia hasta publicar el texto, en la misma ciudad flamenca, titulado *De symbolis heroicis libri IX* (1634, imprenta Moretus).²⁴⁶ Esta obra, donde en los elegantes grabados se nota claramente la mano de refinados artistas muy probablemente del entorno de Rubens, se compone de nueve libros en que se afrontan diferentes temáticas simbólicas. Cada libro se compone de un apartado teórico más o menos extenso aunque, generalmente hablando, mucho menos detallado que los textos analizados precedentemente dado que en este caso estamos delante de un

²⁴⁴ [...] *Impresia vulgari nomine: a nobis Epigramma figuratum dicitur. In eo enim duo sunt, Brevis Inscriptio, quod est epigramma & Figura; quae quanquam incidi, sculpi, caelarique potest, tamen, quia ferme depingitur, potiori etiam iure pictura dicitur*, en Íd.

²⁴⁵ *quam emblema fines*, en Íd.

²⁴⁶ Sobre Pietrasanta y este tratado véase Melion, 2019; Salviucci Insolera, 2004:135 ss.

libro con una huella más marcadamente práctica y cuyo calibre se certificará en unos pocos años al ser una de las fuentes más considerables y patentes para el *Imago primi saeculi*, texto emblemático creado para el jubileo de la Compañía en 1640 y publicado en la misma ciudad de Amberes que, siempre es bien recordarlo, hacía parte de los territorios españoles en Flandres.²⁴⁷



Fig. 5.15

Uni patet verbo, en Silvestro Pietrasanta, *De symbolis heroicis libri IX*, 1634, p. 3.



Fig. 5.16

Tantum opus est verbo, en *Imago primi saeculi*, 1640, p. 202.

²⁴⁷ Las referencias al *De symbolis heroicis* que encontramos en el *Imago primi saeculi* son tanto artísticas (por ejemplo, los marcos que bordean cada una de las empresas grabadas) como conceptuales para la formación de las composiciones, a veces sólo con algunas referencias a las invenciones de Pietrasanta y en otros casos una copia tanto de la letra como del cuerpo de la empresa. Aporto sólo un ejemplo de las muchas relaciones entre las dos obras. El primer símbolo que aparece en el texto de Pietrasanta lleva por cuerpo un candado de tipo alemán (formado por bandas circulares con letras esculpidas para formar la combinación) colgado sobre un paisaje rematado por la letra *Uni patet verbo* [Una sola palabra lo abre] y que representa a la alegoría de las vírgenes mártires cuya vida está dedicada a Jesús. En el *Imago primi saeculi* está la empresa *Ratio conscientiae Superiori ad nutum reddenda* [Informe de conciencia obligatorio para los superiores] compuesta por la letra *Tantum opus est verbo* [Cuanta hermosura es hablar] y un cuerpo compuesto por un grande corazón cerrado por el mismo candado alemán de que aparece en el tratado de Pietrasanta. En este caso la empresa explica que los corazones de los novatos se pueden abrir solamente con las adecuadas palabras pronunciadas por el Superior, capaces figurativamente de abrir el candado; para un análisis de las relaciones entre las dos obras cfr. Salviucci Insolera, 2004:136 ss (Figs. 5.15 y 5.16).

El texto empieza con una exhibición de los *Divinorum symbola* que no son más que *imprese* con temática divina o religiosa y todas parecen respetar las reglas básicas de realización de las empresas siendo compuestas por un mote muy conciso y una imagen compuesta con pocos elementos y donde nunca aparece la figura humana, exactamente como prescrito por Paolo Giovio en la primigenia formulación normativa sobre el género. Sin embargo, una pregunta surge espontáneamente: ¿qué se entiende por *symboli heroici*? Pues, la respuesta la encontramos en el capítulo dedicado exactamente a ellos, es decir el libro sexto cuyo primer apartado se titula *quid significet Italica vox Impresa*, es decir, “Qué significa el término itálico Impresa”. La disquisición explica que la palabra procede del verbo latín *Imprimere* [grabar], pasado luego al léxico italiano *Imprendere* [emprender], pero remite también a las palabras de Scipione Bargagli que quiere un origen del galo *Entreprise*. Sin embargo, en el apartado siguiente el autor afirma que en el mundo latino todo lo que abarca el término moderno *impresa* puede traducirse con varias palabras y géneros, como *Symbolum*, *signum*, *insigne*, *argumentum*, etc., llegando a hacer referencia a la teoría que acabamos de ver de Alessandro Donati, *societate nostra*, según el cual en *suis de arte poética* lo que se llama empresa son *figurati epigrammatis*, algo que luego llegó a completar su composición conformándose como emblema, compuesto por *figura & epigrammate*. Después de toda esta historia etimológica entre varios idiomas declara que lo que en lengua italiana es *impresa*, los latinos pueden llamarlo *symbolum heroicum*: el símbolo significa el conjunto de lema e imagen; el adjetivo heroico en cambio se refiere al logro de la fuerza del mensaje noble y honroso del conjunto.²⁴⁸

En fin, los símbolos heroicos son las empresas y simplemente se refieren al medio visual-literario, el símbolo, es decir, cuerpo y alma de la empresa juntos, y al significado de este mismo conjunto, algo heroico, un objetivo moral, virtuoso.

Otro tema que conviene subrayar en este apartado teórico es el conocimiento de Pietrasanta de las teorías primigenias de los géneros, al menos de la empresa y del

²⁴⁸ *Id etiam est causae, cur nec omnino placeat nomen figurati Epigrammatis; quod ei nuper dedit Alexander Donatus e Societate nostra, in suis de arte Poetica eruditus Commentariis. Praeterquam quod ea appellatio posset transferri quoque in Alciati Emblemata, quae conflatur ex figura & epigrammate, seu brevi carmine: decet autem nomina quoque rerum distare, quando res differunt. Quocirca inducor equidem, ut quod est Italice Impresa, Latine id appellem Symbolum Heroicum. Symbolum quippe, aut sola figuram, aut lemma solum, aut utrumque significat. Et dum addo Heroicum, assequor vim ac dignitatem vocabuli: quoniam, uti aiebam, semper ea vox Impresa rem sonat laudis & famae compotem; honorisque appellatio ea iudicatur*, en Pietrasanta, 1634:168.

emblema al nombrar la etimología de los dos términos y haciendo referencia a Andrea Alciato y también a Alessandro Donati y al contenido de su Arte poética, del cual subraya la pertenencia a la Compañía poniendo así de manifiesto la circulación de los tratados autóctonos sobre los géneros simbólicos y literarios entre los mismos miembros de la Compañía.²⁴⁹

El libro quinto, que precede aquello que acabamos de mencionar sobre las empresas, refiere sobre el emblema, término del cual, por lo pronto, intenta resumir la etimología que ya hemos citado en varios lugares. Sobre las partes que componen el emblema afirma ser, según la invención de Alciato, por *Pictura, & breve Carmen: Lemma autem*,²⁵⁰ reconociendo entonces las tres partes de la composición emblemática y, sobre todo, su función de *prodesse et delectare* [enseñar y deleitar] que ya hemos visto ser uno de los fundamentos de la inclusión de los emblemas en la *Ratio studiorum* jesuítica. En cuanto al origen del emblema no habla detenidamente y no llega a profundizar una posible raíz para las formas simbólicas. Pues, el capítulo sobre los emblemas es el más corto del tratado y la única cita de la sabiduría procedente del Antiguo Egipto la hace para explicar que varios géneros (además de los jeroglíficos los símbolos pitagóricos y las fábulas de Esopo) pueden asemejar al emblema por esconder un significado moral o una amonestación. Sin embargo, el emblema tiene sus peculiaridades que bien lo diferencian de los demás, es decir, la mezcla entre imagen y versos.²⁵¹

De todos modos, con este tratado el autor italiano desarrolla más bien la capacidad de creación al formarse más bien como un texto práctico antes que teórico. De las pocas líneas en las cuales Pietrasanta intenta explicar los géneros que, en su caso y al contrario de otros autores que hacen referencia a la literatura y a la poesía, son todos simbólicos (además de emblemas y empresas – o símbolos heroicos -, ofrece un catálogo de anillos, medallas y monedas, marcas), vemos una acercamiento superficial y diferente respecto a otros autores, incluso jesuitas, pero lo que más destaca es el vasto conocimiento que

²⁴⁹ En un pasaje siguiente vuelve sobre Donati y otros escritores sobre este género explicando lo que entendían por *impresa*. Además de Donati menciona también a *Nicolaus Caussin* e *Societate nostra* que establece la diferencia entre los símbolos heroicos (que él llama emblema) y los enigmas. Además de los dos jesuitas cita también a otros insignes autores sobre el género: *Hercules Tassus, Iulius Caesar Capacius, Lucas Contile, Paulus Aresius, Scipio Ammiratus, Scipio Bargalius, Torquatus Tassus*; en *Ibid.*:172-174.

²⁵⁰ *Ibid.*:159

²⁵¹ *Aliter Aegyptiorum Hieroglyphica, aliter Pythagorae Symbola, aliter Aesopi fabellae admonent, ac mores instruunt; hoc est, modum habent peculiarem ac diversum id praestandi, ex eoque differunt: quemadmodum sunt dissimiles artes, caelatoria & fusoria [...] Emblema etiam modum habet proprium admonendi, dum utitur nimirum pictura & metro*, en *Ibid.*:161.

revela sobre otros textos cruciales para el desarrollo de las ciencias simbólicas, sobre todo de las empresas y, entre muchos autores “laicos”, la mención de algunos compañeros jesuitas que ya se han analizado, Donati y Caussin. Esto prueba el alcance de la ciencia simbólica, sobre todo emblemática, para los jesuitas y sus programas de estudios a los cuales hace referencia con la función del *prodesse et delectare* asociada a los emblemas y que es el objetivo de la pedagogía jesuita asociada a estos géneros.

5.2.7 Jacob Masen

Jacob Masen (1606-1681) entró en la Compañía en 1629 al enseñar poética y retórica en el colegio de Colonia y, en el año jubilar de 1650, publicó el *Speculum imaginum veritatis occultae exhibens Symbola, Emblemata, Hieroglyphica, Aenigmata [...]*.²⁵² Con este texto quiso fundar y explicar la iconomística, es decir, una mística de las imágenes o, más sencillamente, un *ars symbolica* cuya importancia es atestiguada por la capilar distribución en los colegios jesuitas.²⁵³ En la epístola dedicatoria puesta al comienzo del libro y dirigida a Fabio Chigi ya se exponen las razones por la creación de este texto cuyo punto de partida es religioso, algo habitual en la tratadística sobre la imagen y el símbolo jesuitas. En efecto, Masen reproduce los dos versículos neotestamentarios más ampliamente considerados sobre la simbología en cuanto representada por la realidad que nos rodea como espejo de la divinidad. Se trata de las palabras de san Pablo en la primera epístola a los Corintios, *videmus nunc per speculum in aenigmate*,²⁵⁴ y a los romanos, *invisibilia enim ipsius a creatura mundo, per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur: sempiterna quoque eius virtus et divinitas; ita ut sint inexcusabiles*²⁵⁵ y que, sobre todo en la primera cita, parece sugerir el título del tratado insinuando la correspondencia entre el mundo real y la verdad divina. Alcanzar esta última sería un hito al que podemos llegar solamente recogiendo sus reflejos representados por la realidad material, espejo de aquella divina y que sólo a través de estos símbolos podemos vislumbrar en su complejidad y profundidad. Como bien explica Vuilleumier Laurens, de la cual recojo las palabras:

²⁵² Masen, 1650.

²⁵³ Sobre Masen y su texto véase: Dekoninck, 2016; Salviucci Insolera 2014:45-46; Vuilleumier Laurens, 2000:249-266; Dimler, 1992; Mahlmann-Bauer, 1986.

²⁵⁴ 1Cor, 13.12: “Ahora vemos como en un espejo”.

²⁵⁵ Rom, 1.20: “Pues lo invisible de Dios, su eterno poder y su divinidad, son perceptibles para la inteligencia a partir de la creación del mundo a través de sus obras; de modo que son inexcusables”.

*C'est à la compréhension de cette langue muette de la nature, enracinée d'autant plus profondément en l'âme, en tant qu'alphabet de l'intellect, qu'elle y laisse une impression profonde grâce aux belles images dans lesquelles Dieu lui-même a semé un sens profond, qu'est due la profonde beauté de la parole biblique mieux: en la mise en oeuvre de cette symbolique reside l'essence profonde de toute poésie.*²⁵⁶

Esta postura hacia la realidad como conjunto simbólico que reproduce las ideas o verdades divinas responde a un acercamiento que tiene algunos elementos neoestoicos para lo que se refiere a la conducta de vida, pero en todo su conjunto ideal se aproxima muy de cerca al neoplatonismo. Como bien se ha visto en la primera parte de esta investigación esta corriente filosófica entendía la realidad que nos rodea como enlace, o medio de comunicación que, a través de la contemplación de cada uno de sus elementos, puede abrir las puertas a lo más alto al comprender la manera de comunicar que allí se utilizaría. De hecho, en el primer libro del tratado Masen cita al filósofo eclético con clara huella platónica Máximo de Tiro (*Dissertatio de Deo ex mente Platonis*) y su idea sobre el despojar las diferentes capas de significado de la realidad para llegar a la visión directa de Dios, algo que ya hemos encontrado ser el fundamento filosófico detrás del redescubrimiento de los jeroglíficos y muy en boga en los ambientes neoplatónicos.²⁵⁷ Esta concepción pagana que los neoplatónicos renacentistas intentaron conciliar con el cristianismo fue también el objetivo de la iconomística, es decir, ver la realidad como conjunto de símbolos creados por Dios y que, a través de una adecuada contemplación o meditación (que en caso de los jesuitas puede definirse simplemente práctica), pueden

²⁵⁶ Cfr. Vuilleumier Laurens, 2000:250.

²⁵⁷ Masen, 1650:20-21; esta es la traducción del pasaje del filósofo griego mencionado por el alemán: “Nosotros sabemos que Dios es bello, el más hermoso entre los bellos, no sólo por su cuerpo sino por lo que a través del cuerpo es bello. No es bonito el césped, sino es bonito todo lo que a través del césped es bonito. Pues, todo lo bonito de los ríos, del mar y del cielo se llama bello en las inteligencias soberanas porque procede de una perpetua y límpida fuente. Así todas las cosas tienen en sí la misma belleza, firmeza y durabilidad que se pueda extraer de la fuente, y al igual se alejan de esta pierden la belleza y se dirigen hacia la ruina. Si todo lo dicho hasta ahora es suficiente, tu lograste ver a Dios. Si es insuficiente, ¿Con qué forma de semejanza podrá expresarse? No creas que esto pueda hacerse por medio de la magnitud, del color o de la figura o por medio de otra cosa parecida. Como un amante que quiera ver un bonito cuerpo todo recubierto por de las vestimentas, lo va a despojar por completo, así tu tiene que hacer. Esta vestimenta retiene su vista; quítala con tu imaginación y conseguirás ver lo que buscas, es decir, Dios. Pero si la agudeza de tu ingenio todavía estará débil para alcanzar la vista del aspecto de dios, considera por el momento sus obras y sus partos, que fueron muchos, pero no tantos cuanto creyó Hesíodo”, en DE BARDI (1642), p. 8 (trad. es mía).

revelar los caracteres del mismo Dios: llegar al sentido místico por medio de la interpretación de la realidad ofrecida a nuestros sentidos corporales.²⁵⁸

Se ha comentado que Jakob Masen fue profesor de retórica y poética. ¿Cómo se explica entonces la cantada superioridad de las imágenes en la teoría de Masen? Pues, es el mismo autor que nos ofrece respuesta al establecer la diferencia entre el lenguaje visual y aquello de la palabra: el primero, o simbólico, se dirige bajo la misma forma a todo el mundo mientras el segundo, o escrito, se diferencia entre pueblos y zonas y llega a entenderse de forma más lenta dado que, al contrario, la imagen se graba de inmediato en nosotros, sin la necesidad de leer y comprender. Dios habló a los profetas con imágenes y así se ha comunicado con nosotros. Sin embargo, ¿Cómo puede un retórico desvalorar su disciplina favoreciendo los símbolos y, más en general, las imágenes? Pues, con el análisis hecha hasta ahora de muchos textos de autores jesuíticos sobre símbolos, empresas, emblemas y jeroglíficos hemos averiguado que el relevante papel de estas formas en que la parte visual es predominante se debe a los escritos de Ignacio y Nadal que, es el caso de reiterarlo, hacían hincapié en el elemento “memoria” y en su aplicación figural para retener en la mente ejercicios, prácticas y discursos de forma que la retórica pudiera encontrar un desemboque práctico y visual. De todos modos, el alcance del arte de la memoria y su aplicación visual por medio de la composición de lugares e *imagines agentes* no ha sido declarada abiertamente hasta ahora, aunque como se ha visto es una temática fácilmente comprensible en la historia de los textos y de la doctrina de los jesuitas. Masen es el primero en mencionar claramente, en el seno de la elocuencia y de la retórica (sus disciplinas), el papel de la memoria y, dentro de esta, de las imágenes y su función percusivas. Declara, de hecho, previa cita de Cicerón, que las imágenes son capaces de impresionar los sentidos y así persuadir nuestras facultades para grabarse en la memoria mucho más que las palabras.²⁵⁹ Más importante aún es la continuación del pasaje de Masen que no sólo reconoce el papel de la imagen en el arte de la memoria,

²⁵⁸ *Quocirca ad illa solum Dei opera, quae miserationi, iustitiae, caeterarumque divinarum affectionum argumenta sunt in rebus creatis et sensibus hominum expositis haec scientia sese extendere videtur*, en Masen, 1650:21.

²⁵⁹ *ad formandam veri imaginem facilitati, sensum feriant, memoriae promptius firmiusque; insident. Unde fit, ut ars illa memorandi quam Cicero, quamque alii post illum, profitentur certarum signis imaginum nitatur: Ita enim ille li.2 partit Imagines notae sunt, quibus quae discenda sunt notam, ut locus pro cera, simulacris pro literis utamur*, en Masen, 1650:3. Pese a la afirmación de Masen de que se trataría de una cita de Cicerón, en realidad el autor cita a Quintiliano (*Inst. orat.*, XI, 2, 22) que, a su vez, menciona a Cicerón (*De orat.*, II, 354).

sino conecta esta función mnemónica a las palabras jeroglíficas que, como bien sabido, se componen de imágenes y cuyo significado, según atestiguado por Diodoro Sículo, se debe a su sentido metafórico que gracias a la presentación visual se graba en la memoria. Una conexión muy importante y que hasta ahora, pese a ser algo implícito, no se ha revelado de forma tan patente como hecho por Masen.²⁶⁰

Si el autor alemán reconoce de esta forma la superioridad de la imagen insertándola entre las herramientas del arte de la memoria (que, recordémoslo, es una de las ramas de la retórica) otorgándole más estimación aún al clasificarlas entre *imago propria* e *imago translata*, algo que ya hemos visto de forma primigenia en san Agustín y que el autor alemán explica así: la *imago propria* es aquello que en otros lugares se llama natural, que se demuestra por lo que es en su representación inmediata, sin la posibilidad de persuadir; la *imago translata* es aquella que hace del pintor o del grabador un poeta por recubrir su producción visual de sentidos ocultos de una forma afín e incluso mejor a los versos escritos o pronunciados.²⁶¹ Fundando su teoría simbólica en un claro eclecticismo que se propone de acordar la doctrina escolástica y el neoplatonismo, Masen se ocupa de desglosar y explicar los géneros de la segunda tipología expuesta (*imago translata*) y que responden a las cuatro categorías ya indicadas en el título: símbolos, emblemas, enigmas y jeroglíficos.²⁶²

²⁶⁰ *Necque aliis omnino literis Aegyptiorum antiquissimi, quam imaginibus usi sunt: nom, ut testatur Diodorus Siculus; Apud eos ars literaria non compositione syllabarum, sed descriptarum imaginum significatu, et translatione per excitationem memoria insculpta, subiectam orationem exprimit, et absolvit*, en Masen, 1650:3. Aquí la traducción del pasaje de Diodoro Sículo (*Bibl. Hist.*, III, 3, 4) mencionado por Masen: “el sentido de su escritura no es entonces el resultado de una unión de sílabas; sino surge del significado metafórico de los objetos trazados, significación que el ejercicio graba en la memoria” (trad. es mía).

²⁶¹ *Sicut enim omnis sermo aut proprius aut translatus est, ita et imago quaelibet propria rerum opus pictorum est, translata poetarum*, en Masen, 1650:6. Cabe decir que en Agustín, como ya se ha referido, existía una división entre *signa naturalia*, *signa propria* y *signa translata*. Masen recoge esta tripartición convirtiendo las dos primeras categorías en la sola *imago propria* mientras que las *translata* se mantiene la más importante y rica de significados escondidos. Sandaeus retomó la tradición de Agustín, pero la moldeó de una forma diferente con la división entre *figuratio rei* y *translatio verbi*, con esta última categoría que se refiere a la imagen de las letras.

²⁶² El tratado se compone de seis libros cada uno dividido en diferentes capítulos. Analiza la imagen figurada en profundidad en sus diferentes caras. El primer capítulo se dirige a explicar las imágenes figurales originadas por Dios y que se encuentran ocultadas por la naturaleza y la vida de los seres humanos; el segundo capítulo habla de las fuentes de las imágenes figurales usadas por los poetas griegos como las parábolas, las historias, las fábulas; el tercer capítulo versa sobre las imágenes de las cosas utilizadas como adornos en estandartes, clipeos, vestimentas, medallas, cetros y coronas; el cuarto libro explica la naturaleza de las imágenes focalizándose en su primer capítulo en las figuras retóricas para adentrarse, gracias a los propósitos de Alciato, en los epigramas. El quinto y penúltimo libro versa sobre los símbolos como imágenes figurales explicando la etimología de símbolo y de emblema. En fin, el sexto libro explica

Ya hemos dicho que pese nuestro interés en todo el abanico simbólico, aquí no podemos ir más allá del tratamiento reservado a los símbolos que se pueden considerar pertenecientes a la emblemática que, en esta ocasión, son los emblemas y los jeroglíficos. En el texto de Masen las referencias a los emblemas de Alciato son constantes así que su conocimiento del tema se puede considerar profundo a empezar de la etimología de “emblema” que recoge las habituales informaciones sobre su posible inserción ornamental en vasijas, paredes, clipeos, etc., como expuesto por el mismo Alciato y recogido, sin alejarnos de los estudios jesuitas sobre el tema, por Maximilian van der Sandt.²⁶³ De todas formas, es algo bien conocido en los ambientes humanísticos y, claramente, sobre todo por los escritores que se dedican a este asunto, así que no podemos sacar ninguna conclusión de este análisis etimológico. Ahora bien, en el tercer apartado del mismo capítulo encontramos algunas análisis etimológicas extraídas de otros autores que entienden que el nombre *emblematum* a veces se puede referir a una adoración realizada por medio de una figura²⁶⁴ o, mejor dicho, emblema es entendido por algunos autores, que Masen subraya ser italianos que enseguida fueron acompañados por los belgas, básicamente como un marco simbólico capaz de concentrar la atención del espectador y, de esta forma, focalizarlos en las facultades de los símbolos que en él aparecen y que remiten a la naturaleza y a las artes.²⁶⁵ En este mismo apartado nombra a Paolo Aresi y Scipione Bargagli pero, sobre todo, a Silvestro Pietrasanta quien marcó su nombre entre los más valiosos estudiosos sobre este argumento y que, junto también a Bargagli, rechazó el uso de fábulas y apólogos entre los símbolos, algo que al contrario fue admitido por Aresi y Ercole Tasso.²⁶⁶ Más allá de la nueva consideración sobre la

emblemas, jeroglíficos, enigmas y las materias tratadas por ellos y sus composiciones simbólica de las tres especies.

²⁶³ *Emblema [...] hoc est, iniicere, aut immittere, inserere, seu interponere dictum est: proindeque quidquid ornatus causa alteri immittitur, seu inseritur, id universe emblematis nomine accipi poterit. Unde ornamenta illa figurarum ex segmentis tessulisque lignorum, claviculorum, gemmarum, lapillorum affabre rebus diversis inserta, quibus pavimenta, vasa, pocula, parietes, clypei, variis, aut florum, aut animalium formis incisa, & coagmentata illustrabantur, emblema sunt dicta*, en Masen, 1650:440.

²⁶⁴ *Nomen emblematum aliquando transfertur, adorationem quae figuras includit*, en Ibid.:441.

²⁶⁵ *Quare pro utriusque distinctione obscure ac varie autores loquuntur, neque mirum, cum primo fundamento ex principiis ac natura imaginum diversa petendo destituti sint, ideoque; in lubrico incerti fluctuent. Italis in hac imaginum facultate & perspicacissimis & exercitatissimi hactenus, labor ille praecipue occupatus est, qui in symbolorum natura exploranda atque arte excolenda consisteret Belgae non infelici ingeniorum conatu eosdem aut insecuti, aut assecuti etiam, vulgarum non pauca*, en Ibid.:441-442.

²⁶⁶ *Aresio Bargaglio que nobilissimus symbolographis vix paucis diebus ex alienis manibus uti licuit. Petrasancta mihi instar omnium est, in quo aliorum quaedam vestigia eminent. [...] Paulus Aresius &*

palabra emblema, que en este caso representa el reflejo de la concepción neoplatónica de los jeroglíficos, resulta interesante que en el panteón de escritores y creadores de emblemas y empresas creado por Masen, su compañero jesuita Pietrasanta se pone al lado de otros celebres autores como Bargagli, Tasso o Aresi. Incluso el en capítulo siguiente que versa sobre la *natura & definitione symboli* no sólo cita a las palabras del *Symbolum Heroicum* de Pietrasanta sino también a la *Ars poetica* de Alessandro Donati.²⁶⁷ Sin embargo, no falta enunciar la diferencia que hay entre símbolo y emblema según Pietrasanta, recogiendo la definición del autor italiano que ya hemos citado anteriormente: *emblema est suavis expositio rei vera vel ficta constans pictura ac metro, & vim habens admonendi*.²⁶⁸ Masen se alarga mucho en hablar sobre los emblemas y es algo comprensible dado que entran en la pedagogía jesuítica, pero destaca mucho la atención reservada por el autor a los jeroglíficos. De hecho, en el capítulo VI del libro con el mismo número se explica la naturaleza de los jeroglíficos con referencias a Clemente de Alejandría, Diodoro Sículo y Plutarco pero la importancia del texto de Horapolo, que a lo largo de todo el tratado se nombra como breve empero máxima autoridad sobre el tema, queda patente en el segundo apartado del mismo capítulo, cuando Masen resume en latín cada entrada de los *Hieroglyphica* en su totalidad.²⁶⁹ Se trata de una versión que, pese a ser resumida, resulta claramente extensa dado que se dilata de página 557 a página 571, en la cual caben también los breves léxicos jeroglíficos escritos por Clemente de Alejandría y Diodoro Sículo. Masen quiere entonces proporcionar un verdadero catálogo de símbolos jeroglíficos según las fuentes antiguas por él conocidas pero no sólo, dado que brindando un largo elenco de ejemplo jeroglíficos para explicar las formas en la que pueden componerse estos símbolos aporta un considerable número de ejemplos también de Pierio Valeriano y Antonio Ricciardi, textos modernos y como

Hercules Tassus, ad symbolorum nomen admittunt fabulas & apologos, Scipio Bargalius & Petrosancta reiiciunt, en *Íd.*

²⁶⁷ Masen abre el capítulo exactamente con las definiciones de símbolo de sus dos compañeros para pasar luego a mencionar las definiciones de Ercole Tasso, Scipione Bargagli, Scipione Ammirato, Luca Contile; en *Ibid.*:443.

²⁶⁸ *Íd.*

²⁶⁹ Por ejemplo, el segundo símbolo del primer libro de Horapolo así se resume en Masen: *Mundum explicant forma serpentis, squammis (tanquam stellis) variis, & caudam rotunda corporis inflexione admordentis: nam serpens exuta quot annis veteri pelle, velut cum mundo innovatur*, en *Ibid.*:557.

bien sabido los dos que tratan de la forma más completa de los jeroglíficos en el medio de un mar de otros textos sobre emblemas y empresas.²⁷⁰

En conclusión, se puede afirmar que Masen perfila este texto a nivel de continuación de aquello de Caussin, al menos por lo que a los jeroglíficos se refiere, aunque sin el aparato crítico del francés, pero atestiguando muchas de las fuentes sobre este género. Volviendo al plan general de la obra, el autor alemán ofrece una gramática general sobre la imagen definiendo de la forma más completa posible, teórica y prácticamente, los cuatro géneros de la iconología moderna: el *symbolum* o empresa, el emblema, el jeroglífico y el enigma, con amplio conocimiento de las fuentes clásicas como modernas, actualizando este elenco también con los textos de otros miembros de la Compañía como Pietrasanta o Donati. De esta forma consigue atestiguar, además del alcance de las ciencias simbólicas en la orden, la circulación de los textos jesuitas sobre el género en la misma Compañía.²⁷¹

5.2.8 Pietro Sforza Pallavicino

Licenciado en derecho y teología, Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667) entró en la Compañía en 1637 y desde el 1639 profesó la enseñanza de filosofía y teología en el Colegio romano. En 1659 fue nombrado cardenal por el papa Alejandro VII y fue autor de varias obras literarias entre las cuales tal vez la más conocida sea la *Istoria del Concilio di Trento*.²⁷² En sus años de formación escribió un poema en rimas vulgares con las cuales contó las festividades de los santos, es decir, sus historias y martirios siguiendo la sucesión del calendario y las celebraciones que se organizaron en ciudad, como en el caso

²⁷⁰ Así se puede ver en el capítulo VI del libro VI sobre todo en el apartado 6, titulado *Ritus aliaque quaedam signa, eum naturae tum instituti communis vim significandi hieroglyphice obtinent*, y el siguiente, en Masen, 1650:575-582.

²⁷¹ Resumiendo, los cuatro géneros según Masen, el enigma se compone de una imagen figurativa que significa otra cosa comparada con su apariencia siguiendo la lógica de la alegoría; está desprovisto de la parte escrita y es el género más oscuro entre todos. El jeroglífico es una imagen figurativa que se puede extraer de cualquier cosa creada para significar otro; no lleva lema y resulta de más claro entendimiento del enigma. El símbolo, o empresa, quiere persuadir a través de un símil figurativo explicado por un lema; puede referirse a conceptos más o menos sabios. El emblema es una imagen figurativa tomada de la naturaleza de las cosas para expresar con un solo pensamiento un sabio conocimiento de las costumbres y de la vida; la explicación se lleva a cabo a través de una *subscriptio*. Por todo lo dicho, enigma y jeroglífico son dos géneros que echan raíces en la antigüedad, no llevan parte escrita y son más oscuros, aunque a diferentes niveles. Empresa y emblema son la evolución moderna de estos géneros al añadir la palabra a la imagen para brindar significados profundos, pero más accesibles gracias al auxilio de lema (los dos géneros) y suscripción (emblema). Si el jeroglífico utiliza formas e imágenes sacados de la naturaleza y de los artefactos, los emblemas pueden utilizar también la figura humana; cfr. Masen, 1650, *Index doctrinae totius iconomysticae*.

²⁷² Primera edición en 1656-57 y la segunda, con el añadido de más elementos, en 1664.

de Roma en el día de la fiesta de los santos Pedro y Pablo.²⁷³ Sin embargo, la obra con la cual Pallavicino declara algo sobre los géneros simbólicos está dedicada a la retórica y aparentemente no deberían tener cabida los símbolos visuales. Publicado en 1662, su título es *Trattato dello stile e del dialogo* [Tratado sobre el estilo y el diálogo]²⁷⁴ y la única mención de la ciencia simbólica la hace en el *capo VIII* dedicado a las *similitudini che partoriscon Sofisma* [Símbolos que dan a luz sofisma].²⁷⁵ Aquí el autor explica que en algunas ocasiones los símiles pueden entrar en la categoría de los sofismas en vez que en los silogismos. Después de haber aportado ejemplos literarios, uno antiguo, Isócrates, y uno moderno, Pietro Bembo, se declara que Platón y Séneca utilizaron símiles, pero lo hicieron de una forma imperfecta, es decir, no solamente para afirmar una verdad moral sino también como juego de ingenio y agudeza capaz de rellenar los huecos dejados por la verdad objetiva. Es decir, como mero ornamento. Pallavicino concede este guiño “artístico” tanto a los oradores como a los poetas y entre estos últimos inserta los inventores de empresas que, por su parte, pueden recoger las normas para realizar los símiles sin incluir el cuerpo humano entre sus herramientas, claro eco de las prescripciones de Giovio.²⁷⁶ Después del ejemplo de la empresa *Quiescit in sublimi* [Descansa en el cielo] del Duque de Urbino,²⁷⁷ Pallavicino explica que el fin de la empresa no es probar algo sino declarar con elegantes símbolos algún sentimiento noble del alma, algo que se puede conseguir con símbolos fabulosos mientras que famosos.²⁷⁸ En resumen, la empresa se comprende en el grupo de los símiles defectuosos y que no se permiten a los escritores de filosofía porque así se perderían demasiado en el ornamento, pero sí se aceptan como recurso para los oradores. Así que una vez más se enumera la

²⁷³ Sin embargo, el texto no se completó llegando solamente a mediados del calendario anual. Sobre el autor y esta obra véase Apollonio, 2010); Pallavicino, 2015.

²⁷⁴ Pallavicino, Sforza. *Trattato dello stile e del dialogo, ove nel cercarsi l'idea dello scrivere insegnativo, discorresi partitamente de' varii pregi dello stile si latino come italiano. E della natura, dell'imitazione, e dell'utilita del dialogo*. Roma: stamperia Mascardi, 1662. Me he valido aquí de la edición Pallavicino, 1828.

²⁷⁵ Ibid.:64.

²⁷⁶ *Concedonsi queste parimente a' Poeti: e non meno agl'Inventori d'Imprese, i quali per lo più son costretti a valersi di così fatte similitudini, spezialmente se accettan la legge che loro impongono alcuni Autori di non pigliar i corpi della specie umana, legge a mio parere costituita per difetto di filosofia ne' Legislatori: Ma di ciò a chi tocca*, en Ibid.:71.

²⁷⁷ Como escribieron Scipione Bargagli y Giovanni Ferro, se trata de la empresa ideada por Fabio Albergati para el último Duque de Urbino Francesco Maria II della Rovere. Remite a la llama del alma que deja abajo, en la tierra, los sentidos corporales que el envoltorio del cuerpo le dicta para ascender a la inteligencia de las esferas celestes; cfr. Bargagli, 1594:187; Ferro, 1623:319.

²⁷⁸ *Il fine dunque della impresa non è por lo più il provare, ma il dichiarare con un leggiadro simbolo qualche nobil sentimento dell'animo. Il che si può fare ancora con simboli favolosi purchè famosi*, en Pallavicino, 1828:71.

empresa como género poético, aunque sorprende no ver ninguna mención de los emblemas que, dada su conformación y origen verdaderamente poética mejor cabrían en este argumento. La índole especialmente visual, asistido por el mero instrumento literario del lema breve aconsejaría la no inclusión en este tratado centrado en las muestras literarias. Cabe decir que Pallavicino, investigador sobre el Concilio de Trento y consejero del papa Alejandro VII, con este tratado que si lo comparamos con todos aquellos visto hasta el momento se puede definir sucinto, parece recoger el relevo de Alessandro Donati en la creación de una poética barroca acorde a las directrices de la Contrarreforma.

5.3 LA TEORÍA EMBLEMÁTICA EN LOS AUTORES JESUITAS EN ESPAÑA

Después de haber analizado la teoría emblemática y la sistematización del aparato simbólico llevado a cabo por jesuitas sobre todo italianos y del Norte de Europa, cabe decir que algunos textos simbólicos creados por jesuitas españoles alcanzaron gran fama en el siglo XVII. Por eso se hace oportuno un apartado sobre este tema que, como se verá en breve, incluirá textos más tardíos y que, al contrario que todos aquellos que hemos citado hasta ahora, tienen una marcada huella práctica, es decir, no dejan muchos espacios para la historia y la teoría de los géneros de los que nos ocupamos.

Por lo pronto tenemos que empezar de Juan de Borja y Castro (1533-1606) que ya hemos visto ser el primer español en realizar un texto emblemático, las “Empresas morales”. Sin embargo, como es bien sabido su publicación no vio la luz en territorio ibérico al ser llevada a cabo en Praga, donde el literato estaba de estancia como embajador español ante el emperador Rodolfo II. Juan de Borja fue educado por los jesuitas, pero no entró en primera persona en la Compañía de Jesús. Sin embargo, sus relaciones con los jesuitas fueron tan estrechas que su mención es remarcable. De hecho, su padre sí hizo parte de los jesuitas llegando al rango de III General de la Compañía al responder al nombre de Francisco de Borja y Aragón, mejor conocido como San Francisco de Borja. Se puede afirmar que el mismo embajador español, pese a no entrar en la Compañía sí hizo parte de la familia de Ignacio de Loyola dado que a mediados del siglo XVI se casó con la sobrina nieta del mismo Ignacio de Loyola, Lorena de Oñaz y Loyola, siendo entonces

muy adentro de todas las cuestiones relativas a la Compañía, habiendo emprendido su *cursus* escolar en el Colegio de Gandía y siendo el más estrecho pariente del General de la Compañía. Ya hemos dicho que su tratado de empresas, publicado por primera vez en 1581, vio una ampliación decisiva un siglo después por obra de su nieto Francisco de Borja (1680). Sin embargo, remitiendo a la primera parte de esta investigación donde se pasa reseña a los apartados teóricos sobre la emblemática más relevantes, cabe recordar que el apartado a esto dedicado por el autor es muy resumido incluyéndose en las pocas líneas de dedicación al rey Felipe II. Aquí, además de subrayar que su libro tiene que servir para los momentos de diversión para deleitar la vista y dar “gusto al entendimiento” en los descansos del gobierno de la “mayor parte del mundo”,²⁷⁹ el autor hace hincapié en su tratar de haber sido “tan breve quanto bastasse para no ser obscuro”, es decir llamando a la memoria una de las reglas de las empresas de Giovio, más precisamente la segunda que prescribe que la creación no tiene que ser “tan oscura, que sea menester llamar la Sibila para entenderla; ni tan clara, que qualquier hombre vulgar la entienda”.²⁸⁰ Claramente con esta pequeña mención, o más bien referencia a la regla de Giovio, el autor español subraya la necesidad de una composición que, además de no ser demasiado oscura, tiene que ser breve. En efecto, la brevedad, ya lo hemos ampliamente comentado, es algo identificativo de las reglas del arte de la memoria que en la enseñanza jesuítica era algo que iba de la mano con la enseñanza y la práctica simbólica. Así que con este breve pasaje, el único que tenga una explícito matiz teórico en su escrito, Juan de Borja atestigua la relación tanto con las precedentes reglas para las empresas redactadas por Giovio, el padre renacentista del género (de hecho, el español titula su tratado exactamente empresas), como con la enseñanza jesuítica que hacía hincapié en el arte de la memoria y sus aspectos y aplicación simbólica.

De todas formas, no se puede afirmar que el apartado teórico resulte nutrido, todo lo contrario, sin mención ninguna sobre el origen del género o sus relaciones con otras muestras simbólicas como jeroglíficos y emblemas. Incluso tendremos que esperar muchos años para que otros tratados de emblemática obra de jesuitas llevaran algunos rastros teóricos. Es el caso de Andrés Mendo con su “Principe perfecto y ministros

²⁷⁹ Dedicatoria de Juan de Borja a Felipe II, en JUAN DE BORJA (1581). Confirma de esta forma la índole amena de este ejercicio literario, tanto para el redactor como para el lector que, en la creación y en el gozo de ella consiguen descansar de los trabajos del día a día, algo muy parecido a cuanto dijo Alciato en la introducción a sus Emblemas.

²⁸⁰ Giovio, 1561:6.

aiustados, documentos políticos y morales. En Emblemas” (1661). Como se aprende de la portada de la obra, el autor era miembro de la Compañía de Jesús y “Calificador de la Inquisición Suprema, Lector de Theologia, y de Sagrada Escritura en Salamanca”²⁸¹ y, diferentemente de Juan de Borja, su campo creativo en esta ocasión fueron los emblemas. En la dedicatoria a don Alonso Pérez de Guzmán, Patriarca de las Indias, que aparece en la segunda edición (1662) a la que hago referencia, de forma parecida a Juan de Borja y a Alciato, como también a muchos más tratadistas sobre el tema, el autor se refiere a los emblemas (cuyas ilustraciones adornan el texto) explicando que con esta forma visual se pueden poner a la vista las enseñanzas “con mas halago de los ojos”, subrayando de esta forma el carácter ameno y de diversión del texto, al menos por lo que a su parte visual se refiere.²⁸² En la declaración sobre la razón de la obra el autor explica que con esta publicación resuelve su gana de poner en castellano los *Emblemata centum regio-politica* de Juan de Solorzano (1653) porque “el latín en semejantes materias no lisongea el gusto, y lo difuso les ocasiona tedio”. Por eso Mendo decidió recoger algunos emblemas selectos de la obra, pero añadiendo sus propias observaciones. Nada más añade sobre el género del emblema y sólo se puede sacar alguna información más de la formación de estos que, pese a ser así denominados en el título del tratado, en su interior se llaman “Documento” y se forman por una imagen simbólica, más o menos compuesta, acompañada por un mote en latín que por su concisión puede interpretarse también como título. El segundo elemento literario, como es buena regla en el género de los emblemas, resulta ser una pequeña explicación castellana del conjunto, sin grandes intenciones poéticas y que nunca se alarga a más de tres renglones de texto. Encontramos entonces los tres elementos que

²⁸¹ Portada, en Mendo, 1662.

²⁸² Además de las palabras del mismo autor, es interesante ver la aprobación de la obra por parte del Padre Fray Diego Niseno quien para justificar su positiva evaluación aporta pasajes de Justo Lipsio y de Gregorio Nacianceno, autores que resultan más veces entre las fuentes de emblemas y jeroglíficos creados para los certámenes, como se verá en el último apartado de esta investigación. Además, el mismo aprobador se aventura en la creación de algunas imágenes simbólicas literarias: “En este libro pues hallarán los Reyes un Consejero prudente, un Maestro desengañado, un Espejo christalino, una clara fuente, de donde beban enseñanzas y copien advertimientos; sino ya una espléndida mesa, limpia y aseada, donde en platos de casto lenguaje se sirven varios manjares de erudición, y enseñanzas, en Laconico, dulce y agradable estilo, con que se traga sabrosamente la amarga píldora de la verdad”, en “aprobación” en Mendo, 1662. Aquí se pueden subrayar algunas imágenes como la mesa limpia y aseada, el espejo y la fuente de la cual beber y copiar, es decir, donde se reflejan los advertimientos. Se trata de temas muy presentes en la emblemática barroca española, sobre todo el espejo y la fuente, como se verá más adelante en el análisis de las composiciones para las justas poéticas. Además, se define el contenido del texto de Mendo como “enseñanzas en lacónico, dulce y agradable”, poniendo así el acento en la brevedad de las composiciones simbólicas al igual que en su amenidad visual y poética.

habitualmente componen el emblema desde Alciato aunque la *subscriptio* pierde su pretensión poética y, como declarado por el mismo autor, aquí se pone en castellano. El elemento más largo que corresponde a cada “documento” es la *explicatio*, o por mejor decir la explicación dado que claramente está en castellano y que comenta el emblema y sus varias fuentes literarias insertando algunas referencias al mundo contemporáneo. De todas formas, no hay más indicaciones a la teoría del género y a sus orígenes.

Más extensa es la introducción de Francisco Garau, jesuita y catedrático de teología escolástica en el Colegio de Barcelona,²⁸³ a su “El sabio instruido de la naturaleza en quarenta máximas políticas y morales” (1691).²⁸⁴ Esta edición es la primera donde las ilustraciones se acompañan con los motes dado que en la primera ilustrada, de un sólo año anterior, no había *inscriptio* para las ilustraciones. Lo que Garau se propone es interpretar la realidad, la naturaleza, como una revelación del comportamiento más adecuado del hombre en una sociedad tan difícil como la de entonces, al igual que consejos de matiz político. Lleva a cabo este objetivo formando un texto que parece ser de clara índole emblemática al formarse por imágenes grabadas que, pese a su aparecer composiciones más bien narrativas que simbólicas, se asocian a un mote en latín y a una *subscriptio* castellana que pierde el valor poético pero que sigue explicando la precedente comunión entre elemento visual y literario, describiendo la imagen y su referencia fabulística junto a su sentido. De forma muy parecida al *emblema triplex*, este conjunto de tres elementos se denomina “ficción” y Garau añade un largo comentario, que llama “maxima”, con el cual entre numerosas autoridades citadas ofrece el desciframiento moral de la declinación fabulístico-simbólica antes ilustrada. La razón por la cual el autor

²⁸³ Además de catedrático, Garau fue director del mismo Colegio de Barcelona, como también de los de Palma y de Zaragoza, pero el acontecimiento por el cual es más conocido es el auto de fe que tuvo lugar en Mallorca en 1691, cuyo desarrollo grabó en “La Fe Triunfante” (Palma: Guasp, 1591).

²⁸⁴ Sobre el tema véase Bernat Vistarini, 2000; Bernat Vistarini, 2002; Jiménez Castaño, 2015. Hago referencia aquí a la edición de 1691 por ser la primera donde a las ilustraciones emblemáticas se corresponde una *inscriptio*, según las normas del género. La *editio princeps* se remonta a 1675 (Barcelona) y, seguida de otras tres (Madrid 1677 y 1679 y Lisboa 1687), no lleva ilustraciones, al contrario de aquella valenciana de 1690 donde, de forma diferente de la edición en la que aquí nos basamos, la presencia de ilustraciones no prevé el mote. Sin embargo, estas dos ediciones ilustradas de 1590 y de 1591 ven la presencia también de la segunda parte del tratado, titulado “El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza y segunda parte de las máximas” y donde aparecen 18 emblemas. Otra parte que compone la obra se titula “El sabio instruido de la Gracia, en varias máximas, o ideas evangélicas y morales”, de la cual, después de las primeras dos ediciones sin ilustrar (Barcelona 1688 y 1690), en 1693 vio luz la primera publicación con 100 emblemas ilustrados (Olite; seguida de otras ediciones en Barcelona, 1698, 1703 y 1711. Finalmente, la última parte titulada “Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza” verá luz en Barcelona en el año 1700; cfr. Bernat Vistarini, 2002:81, n. 2; Jiménez Castaño, 2015:99.

denomina ficción el vínculo entre parte simbólica y literaria se debe no tanto a la referencia a la imaginación humana sino más bien al conocimiento de la obra de Baltasar Gracián, es decir, como aconseja Bernat Vistarini, “«Ficción» apunta ahora a una estructura superpuesta a la naturaleza y cuyo núcleo es el engaño”,²⁸⁵ que tiene entonces que ser desvelado, expuesto, descrito y explicado.

Pues, si por su composición y objetivo el libro de Garau se puede etiquetar indudablemente como título emblemático, en un plan más estrictamente teórico y siguiendo las palabras del mismo autor en el prólogo o razón de la obra se ofrecen palabras que tienen que ser interpretadas:

Y quando los demás Filósofos, con la rígida severidad de sus leyes, y lo imperioso de sus preceptos, malquistaban lo alagueño, y apacible de las virtudes, supo Isopo azucarar tan dulcemente los suyos, con la suavidad de sus Ficciones, que no dexa menos saboreado el ingenio, que enamorada de la sabiduría, la voluntad [...] entre los vanos juguetes de las Fabulas, y desaliñados ramos de las Ficciones, se dexan gozar sazonados los frutos de la verdad.²⁸⁶

Ya de estas palabras vemos que el autor catalano se dirige al adorno con que ciertas virtudes y enseñanzas tenían que ser transmitidas para una mejor y duradera comprensión, es decir, algo que se imprimiera de forma más firme en la memoria de los lectores. Algo que según él Esopo supo hacer con las fábulas, cuyo contenido moral llegaba perfectamente, aunque disfrazado de las historias contadas. Así que el elogio y el *modus operandi* escogido por el autor parece ser aquello de las fábulas o ficciones (que daban el nombre a sus composiciones). Algo que reitera poco más adelante:

Y es assi, que lo que Aristóteles, y Platon en sus definiciones y divisiones. Lo que en sus geroglificos los Egepcios. Lo que en sus símbolos Pitágoras. Y Sócrates en sus preguntas enseñaron. Todo lo desnato en sus Ficciones Isopo, y con circunstancias de ventaja a mi entender.²⁸⁷

²⁸⁵ Bernat Vistarini, 2002:89.

²⁸⁶ Introducción en Garau, 1591.

²⁸⁷ Íd.

Garau aquí establece la superioridad de las fábulas sobre todos los géneros simbólicos y ocultos de la antigüedad y esto puede ser indicio de una alusión a su libro como algo que se alejara del género emblemático. Sin embargo, cabe decir que justo en los mismos años de composición del tratado y una decena de años antes de esta edición actualizada con ilustraciones que, se me perdone, sigo llamando emblemáticas, cabe decir que uno de los grandes teóricos del género y otro padre jesuita, el francés Claude François Menestrier, así se expresa en su *L'Art des Emblemes*: “Los apólogos de Esopo 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”.²⁸⁸

Pero no sólo a esa referencia a las fábulas se limita Menestrier puesto que en el cuarto capítulo sobre las diferentes especies de emblemas, entre los artificiales, los históricos, los quiméricos, los alegóricos, los sagrados y los simbólicos, explica también la existencia de los emblemas *fabuleux* que, según sus mismas palabras, no se diferencian mucho de los históricos si no por el hecho que lo que cuentan no procede de historias reales del pasado sino de algo de invención o de la mitología pagana, como Alciato enseña en al menos siete de sus creaciones.²⁸⁹ Así que parece probable que a esto se refería Garau al explicar su ficciones como más afines al género de las fábulas pese a manifestarse como la más habitual emblemática.

Esa lectura se confirma también con otro pasaje de la introducción del Sabio instruido de la naturaleza:

Dixo bien, Lector mio, el que dixo que era este mundo un Libro grande, en cuyas paginas espaciosas con caracteres de varios colores, ha querido darsenos a estudiar la Sabiduría Divina. Es cada Naturaleza de las criaturas, un geroglifico y en cada geroglifico se cifra un documento de bien vivir [...] Con todo, como fue Isopo quien mas de propósito y no sé si con mas dicha, interpretó a la Naturaleza sus sentimientos y dictámenes en sus Apologos, él hubo de ser entre todos la guía de mi destino.²⁹⁰

²⁸⁸ Trad. en Bernat Vistarini, 2002:87.

²⁸⁹ Menestrier, 1662:32. Sobre la fábula como fuente de inspiración para la emblemática véase Morales Folguera, 1994.

²⁹⁰ Introducción en Garau, 1591.

Pues, el autor sigue la corriente mayoritaria de quienes ven en el mundo una realidad compuesta por signos, índices creados por Dios y que encierran en sí un mensaje, una enseñanza de Dios que nos llevaría a la salvación. Se trata del modo habitual en que se entendió el mundo por parte de los emblemistas, sobre todo aquellos de los orígenes, de los primeros tratados renacentistas para quienes su ciencia y arte era directa emanación, o desarrollo, de la ciencia jeroglífica egipcia, así como estudiada y entendida durante el Renacimiento. A eso se debe la mención de los jeroglíficos egipcios hecha por Garau que, como muchos más, se dio cuenta de que la naturaleza en la variedad de sus formas fue utilizada en los símbolos que componen el lenguaje de los antiguos egipcios y detrás del cual se oculta un significado más extenso y profundo por ser directa emanación de la divinidad. Como se ha visto se trata de algo que llegó a los estudiosos en territorio español a empezar del campo teológico y literario, ejemplos de los cuales pueden ser fray Luis de Granada o Calderón de la Barca, pero, por lo que aquí nos interesa, también del ámbito emblemático como Juan de Horozco y Covarrubias o, como se verá en breve, Núñez de Cepeda con sus “Empresas sacras”. Ahora bien, Garau, pese a estar consciente del papel simbólico de los jeroglíficos para la exposición de la sabiduría, apoya su desarrollo más refinado y compuesto, los emblemas, para centrarse más bien en las enseñanzas políticas en su época donde los desgarres morales fueron provocados sobre todo por la misma política. Claramente, como dicho, este es el ámbito en el que se mueve el autor que utiliza la herramienta fabulística que como dicho se puede asumir como una manera expresiva de los emblemas por ser algo resumida,²⁹¹ por llevar en sí enseñanzas y, sobre todo, quedar imprimida en la memoria por los dos caracteres mencionados y por su elemento fantástico que se aleja de lo común. Eso claramente remite tanto a la emblemática como al arte de la memoria, dos campos que como ampliamente analizado se cultivaron en el seno de la Compañía de Jesús y de su pedagogía.

De hecho, como el mismo Garau explica:

Facil me fuera fundar las Máximas en Empresas, pues no ay alguna que no se apoye u explique con muchas; pero mas quise fundarlas en las Ficciones, ya porque

²⁹¹ “El estilo es conciso y breve. Assi porque siendo menos, sea también menos malo, como por mi propio genio y principalmente porque es ser ladrón de la peor calidad el que entreteniendo en palabras hurta el tiempo”, en *Íd.*

muchas veces los hombres gustan mas de una Ficción hermosa que de una verdad discurrida.²⁹²

Es decir, sus creaciones emblemáticas son directa emanación de las empresas (o emblemas; aquí entramos en el aspecto terminológico debido a que la composición imagen + *inscriptio* - sin contar con la *subscriptio* que como se ha visto difiere de las habituales composiciones poéticas para redactarse en castellano y en prosa - es típico de las empresas) pero el índole fabulística, que es el germen de las mismas, las hace más amenas y apetecibles para quienes las miran y las leen. Con todo eso, el autor jesuita confiesa la relevancia y el legado recogido por algunos autores de emblemática española como Saavedra Fajardo y Andrés Mendo,²⁹³ confesando entonces el carácter emblemático de su trabajo.²⁹⁴

Otro Jesuita destacable en este campo es el sevillano Lorenzo Ortíz de Budejo (1632-1698), procurador del Consejo de Indias y maestro de caligrafía (asunto al que dedicó también un tratado), que entró en la Compañía en 1661 sin recibir todas las órdenes, razón por la que se hizo llamar “hermano” en lugar de “padre”.²⁹⁵ Escribió dos tratados que pueden insertarse en esta corriente literaria: el primero es “Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su ben uso en lo moral y en lo político” (1677), seguido diez años más tarde por “Ver, Oír, Oler, Gustar, Tocar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo politico” (1687). El segundo se puede considerar como continuación del primero, como el mismo autor explica en el íncipit del prólogo del primer tratado²⁹⁶ que se promete enseñar de forma provechosa el ejercicio que los “ciudadanos racionales y políticos” tiene que hacer de las tres facultades que componen el título del tratado.²⁹⁷ El autor sevillano para expresar estas virtudes en las facultades decidió utilizar el medio expresivo de las empresas, como él mismo declara:

²⁹² Íd.

²⁹³ “Y no menos porque reconozco que les devo ese respeto á las nunca dignamente alabadas Empresas de D. Diego Saavedra Faxardo, y a las del R.P. Andrés Mendo, a quien el primero, quitó la gloria de serlo. Y Mendo a Saavedra la de quedar sin segundo”; en Íd.

²⁹⁴ A lo largo del texto Garau cita a otros autores emblemáticos: Alciato, por supuesto, pero también Pierio Valeriano, Claude Mignault, el mencionado Menestrier y Nicolas Caussin; cfr. Bernat Vistarini 2000:66.

²⁹⁵ Galende Díaz, (s.f.).

²⁹⁶ “A estas tres potencias [memoria, entendimiento y voluntad], que de mi mano pasa a la tuya (curioso lector) tuve intención que acompañasen los cinco sentidos”; en Prologo en Ortíz, 1677.

²⁹⁷ “En intento que en ellas he llevado ha sido (ellas creo que también te lo dirán) su buen ejercicio, quel le combiene que tengan en un Ciudadano Racional y político, su Memoria, su Entendimiento, y su Voluntad, y ese mismo será el que se ha de proseguir en los sentidos”, en Íd.

Quise que fuesen en empresas el modo de discurrir, y que el estilo, sin ser obscuro, fuese misterioso por poderte decir mucho en poco; y porque el desaliño y la demasiada claridad no desdixesse de lo enigmático de las empresas, no se si lo he conseguido. También procurè que llevasen el sainete de las Musas Españolas, porque es hermosa la variedad y los gustos también varios, y pareciéndome que si se saben escoger y coger se hallaran en el Pindo Español, no solo fragrantés, sino saludables flores. Lastima es verlas, y verlas permitidas con tantos Aspides escondidos en ellas. Y a que las empresas no sean nuevas en España, he procurado buscar alguna novedad en ellas, por no darte manjar de que me puedas decir está empalagada.²⁹⁸

En este pasaje aprendemos que Ortíz tenía bien presente las reglas de la perfecta empresa de Giovio, más precisamente la segunda regla que prescribe que la empresa “no sea tan obscura que sea menester llamar la sibila para entenderla, ni tan clara que qualquier hombre vulgar la entienda”.²⁹⁹ Explica además su intento de utilizar la literatura y la poética española en sus conjuntos palabra-imagen para crear composiciones novedosas y que no remitan a las muchas que hasta entonces se realizaron en el panorama español. Este cuidado para el producto final se refleja también en la realización de los grabados de la obra que Ortíz labró de su propia mano,³⁰⁰ pero lo que más importa a nivel teórico (asunto del que el sevillano no hizo más cita en el texto) es la composición de las empresas. Estas se enseñan con cuerpo y alma, como de hábito, seguidos por la declaración de la composición con la cual se expresa narrativamente el sentido del conjunto que aquí se lleva a cabo de una forma harto enciclopédica, por no decir confusa, por ser un receptáculo de informaciones diferentes, descripciones de noticias literarias, símbolos, jeroglíficos y autoridades sobre el tema como si de un ejercicio de escritura automática se tratase. La *subscriptio* poética, que en las empresas no debería presenciar, Ortíz la pone en el cierre del capítulo dedicado a la empresa y, en todos los cinco ejemplos simbólicos presentes en el tratado el último verso repite aquello de la misma *inscriptio* puesta a pie de la imagen, cerrando de esta forma el ideal círculo sin fin de continuas

²⁹⁸ Íd.

²⁹⁹ Jovio, 2012:140.

³⁰⁰ “solo avrás aquí de suplir l apoca destreza de el buril de las laminas, porque quise que no fuese de otra Mano que de la mia, porque de todos los yerros desta obra cargue sobre mi la culpa”, en Prologo en Ortíz, 1677. Al contrario, las ilustraciones del segundo tratado fueron encargadas a un grabador profesional.

referencias entre imagen y palabra de las cuales se compone el emblema.³⁰¹ En resumen, Ortíz da prueba de estar al tanto de las reglas de las empresas citando una de las cinco primigenias acuñadas por Giovio, y parece denominar con sagacidad sus creaciones como empresas pero, realmente, se trataría de emblemas dado la presencia (aunque desordenada al ponerse después de la declaración o explicación) de la larga y esclarecedora composición poética en castellano. Pues, de todas formas, el elemento visual y literario, es decir cuerpo y alma, al tener la *subscriptio* puesta tan adelante y, por eso, que se parece casi un elemento a parte respecto a los dos que abren la composición, pueden entenderse como los únicos dos elementos del conjunto, o, mejor dicho, como los elementos básicos y sin los cuales ni siquiera existiría la composición poética. De esta forma, con esta autonomía de cuerpo y alma, se puede hablar de verdaderas empresas que, sin embargo y de forma contraria a cuanto afirmado en el prólogo por Ortíz, resultarían demasiado oscuras para ser entendidas sin más añadidos.

El segundo tratado de Lorenzo Ortíz es el remate y conclusión del primero, como él mismo precisa en el prólogo: “Ofrecite (Lector) en el Libro de las Empresas de las Tres Potencias, condicionalmente, estas de los cinco Sentidos”.³⁰² Ninguna proposición teórica más se añade a cuanto ya afirmado 10 años antes y las mismas empresas se componen de igual manera. Sin embargo, cabe destacar el tema del tratado, los cinco sentidos, y la identificación con la formación jesuítica del autor. En efecto, como citado más arriba en los Ejercicios espirituales y hablando de la composición imaginativa de los lugares para la meditación, Ignacio hace hincapié en la relevancia de los cinco sentidos para estimular la capacidad imaginativa con datos terrenales, de esta forma detallando lo más posible los recuerdos para que se pudieran llamar a la memoria más rápidamente y en ella grabarse de forma más firme y duradera.³⁰³ Esta es la directa referencia del jesuita Lorenzo Ortíz que, con su recurso simbólico y literario, intenta y consigue dar forma y sentido real a estos cinco sentidos terrenales cuya importancia para la imaginación y la contemplación prescribe el fundador de la Compañía. El sevillano lo explica al comienzo de la proposición del asunto: “cinco sentidos, que le sirvan [al hombre] de instrumento a tu Alma, para conocer por ellos, la variedad de quantas cosas componen el universo y por cuiuo medio ella o se adorna de hermosura celestial o de disforma torpemente de su natural

³⁰¹ Sobre la composición de las empresas en este tratado de Ortíz véase Bernat Vistarini, 2000:60-61.

³⁰² Prologo, en Ortíz, 1687.

³⁰³ Véase capítulo 4.

hermosura”.³⁰⁴ Ortiz intenta entonces representar y explicar el entendimiento de Ignacio de Loyola con sus composiciones simbólicas espurias, o novedosas, donde a la empresa se añade una *subscriptio* poética castellana puesta a pie de la composición, cerrando la explicación del significado. Esta es la característica principal que diferencia Ortiz de otros libros de emblemas o empresas, pero no la única. Como visto, otra peculiaridad es que el segundo libro completa el primero siendo su continuación y un rasgo identificativo es que en todas las ilustraciones de las empresas aparece la mano, otra herramienta que como citado tiene sentido y utilidad si hablamos de arte de la memoria. Finalmente, otro importante atributo de la obra se oculta detrás de la poesía que compone el alma de cada composición. Se trata de la procedencia de esta dado que siempre se corresponde a autores españoles coetáneos a Ortiz que de esta forma les otorga un reconocimiento que habitualmente en estas composiciones se concedía a autoridades clásicas o a la palabra bíblica. Pues, Ortiz denota entonces su conocimiento de la ciencia simbólica, cuanto menos de las empresas, al igual que de las enseñanzas jesuíticas que indudablemente marcaron su formación en este ámbito. Dicho esto, logró formar composiciones simbólicas en parte novedosas por los caracteres que se acaban de exponer y sin duda se establece entre los escritores emblemáticos jesuíticos más interesantes del panorama español, aunque queda siendo entre los menos estudiados.

Finalmente analizamos una última obra de emblemática obra de un jesuita español, Francisco Núñez de Cepeda y su “Idea de el buen pastor copiada por los SS. Doctores representada en empresas sacras”. Se trata de uno de los tratados emblemáticos más elegantes del siglo XVII, con galanos grabados y cartelas típicamente barrocas como sugerido por el fino y atiborrado labrado obra de Mateo Ogier.³⁰⁵ Algo destacable dado que la gran cantidad de libros sobre este género literario y artístico inclinó la industria editorial más bien hacia la cantidad que a la calidad que, generalmente hablando, resultó algo mediocre. La primera edición se remonta al 1682 pero la definitiva se puede considerar aquella de 1687, la tercera, acrecida por 10 nuevas empresas de mano del mismo autor que las añadió a las 40 iniciales. Como sugerido por el título el tema del

³⁰⁴ Ortiz, 1687:2.

³⁰⁵ El frontispicio con la alegoría de los Padre de la Iglesia se debe a la mano de Claudio Coello, quien efectuó el dibujo, y el grabador François Houat; cfr. Gállego, 1972:127; Revilla, 1980:462. Sobre el texto véase la versión publicada por Rafael García Mahiques en Núñez de Cepeda, 1988.

texto es la formación del prelado ideal según las directrices que vieron luz a raíz del Concilio de Trento.

Como analizado por Federico Revilla, la primera edición de 1682 incluye 40 empresas más una que adorna la introducción al lector que enseña un elefante ante un pesebre adornado con flores.



Fig. 5.17

Empresa *Pascit ac recreat*, en Núñez de Cepeda, *La Idea del buen Pastor en empresas sacras*, 1687.

Ya esto nos sugiere que la mayoría de las empresas lleva por tema principal la historia natural y sus fuentes más conocidas, es decir Plinio y Eliano.³⁰⁶ Al ser índice del contenido del tratado y de sus temas, ya nos damos cuenta de que las composiciones de Núñez de Cepeda son verdaderas empresas compuestas de cuerpo y alma, conjunto al que sigue un largo comentario que, en el caso de la primera con mote *Pascit ac recreat* y que sirve de introducción, explica que “La retórica de Tulio era poderosa para mover, por que savia deleitar los preceptos que se introducen en el animo con suavidad y dulçura, hacen asiento en el con maior firmeça”.³⁰⁷ Queda aquí patente la formación retórica a la que se sometió el autor en su juventud y algunos términos remiten a la relación entre retórica y memoria que ya hemos analizado anteriormente y que fue de la máxima relevancia para los jesuitas a partir de los textos de Ignacio de Loyola. Me refiero a términos como

³⁰⁶ De las 41 empresas que componen la *editio princeps*, son 24 aquellas que se basan sobre la historia natural, de las cuales 6 recogen las informaciones de Plinio y 3 de Eliano; cfr. Revilla, 1980:30.

³⁰⁷ Núñez de Cepeda, 1687:3.

“mover”, clara referencia a la mayor facilidad para memorizar si puestos ante *imagines agentes*, impactantes y que de esta forma consigan mover nuestro ánimo para impresionarlo y para que palabras e imágenes se quedaran grabadas en nosotros con mayor “firmeça”. Sin embargo, de esta idea sobre la retórica el autor, dado algunas características comparables, se dirige a mencionar las empresas: “No temo, parezca menos grave el asunto de empresas, a quien considerare que la Sabiduría eterna se valio de ellas en sus sermones”.³⁰⁸ Núñez de Cepeda se refiere a la palabra bíblica que se expresa por medio de empresas, entendidas como imágenes simbólicas, evocadoras de conceptos y comportamientos detrás de ideas visualmente resumibles en pocos elementos.³⁰⁹ Sigue explicando la elección de servirse de empresas en el tratado y así denominarlas:

Llamè sacras a estas empresas por el fin, que es servir al culto de un Principe Eclesiastico y sagrado, y por que sus principales avisos son trasladados de la divina escritura, Santos Padres y Doctores de la Iglesia. No desdeñè por esso el buen sentir de los autores profanos, que siendo nuestra Catholica religión universal maestra de la verdad, tiene derecho sobre todas las verdades. Donde quiera que las encuentra, las puede hechar la mano como propias y sacarlas de el poder de los Philosoohpos Gentiles, que las tienen aprisionadas entre las espinas de sus errores.³¹⁰

Pues, el adjetivo sagrado de estas composiciones se dirige simplemente al objetivo de las mismas, es decir los prelados cristianos y su capacidad de comprender las interpretaciones de la Escritura. Interesante es la justificación al utilizzo y reinterpretación de fuentes paganas para crear las empresas, algo que se explica con la calidad del catolicismo de ser religión universal y por eso capaz de apropiarse de todas las verdades para buscar y encontrar el mensaje cristiano que subyace detrás de las apariencias que, en el caso de las palabras y de las imágenes literarias de los filósofos profanos, exponían sentidos falaces.

³⁰⁸ Ibid.:3-4.

³⁰⁹ De hecho, siguen con algunos ejemplos: “Con la higuera significò la cercanía de el juicio; con la velocidad de el rayo su venida; por la sal, por la antorcha en el candelero, por la ciudad sobre el monte intimò su obligacion a los Apóstoles de sobresalir como maestros en el mundo. Pinto las aves de el campo y declaró en sustentarlàs su providencia. Vistio de candores la azuzena, y alentó nuestra confiança. Puso en fin a la perla por symbolo de las felicidades de la gloria”; en Íd.

³¹⁰ Íd.

Con este pasaje el autor acredita el uso de las empresas, que ya se utilizaron en la Biblia y por sus intérpretes, como también del uso de las fuentes clásicas en el tratado. Núñez de Cepeda sigue sobre la importancia de la concisión³¹¹ y como esta encaja en el género de las empresas: “Las vedades ceñidas, no sin asseo, son las quintas essencias de la raçon y por esso mas eficaces que las que se dilatan en numerosos periodos y cadencias. Mucho pierden de su vivacidad quando los demasiados adornos las desfiguran”.³¹² Empresas que, gracias a su capacidad de encerrar en un delgado “cuerpo” (compuesto por pocos elementos) profundos y complejos sentidos, consigue entonces mantener la “vivacidad” sin exceder en los adornos, cuyo contraste se crea entre la cartela que compone el marco de las composiciones, de típico gusto barroco, y el campo visual donde los símbolos que componen la empresa se manifiestan.

En plan general se puede afirmar que Núñez de Cepeda no hizo más que acreditar su elección de crear consejos para los prelados, o sea hablar de temas cristianos, por medio de una herramienta como las empresas y los símbolos que a un primer vistazo parecía ser más bien adecuada para otras temáticas. Claramente en esta explicación, como se ha visto, vierte las nociones aprendidas como jesuitas, es decir la importancia de la memoria, de la brevedad, del impacto visual y mental para que la retórica pudiera funcionar en aquellos que representan sus objetivos. De forma muy parecida la religión cristiana siempre se ha valido de estas técnicas ya desde las Escrituras que, en innumerables ocasiones, usaron imágenes alegóricas y evocadoras procedentes del mundo natural. Es decir, la naturaleza como conjunto de símbolos, o jeroglíficos, que encierra en sí una huella de virtud y de buena conducta para el ser humano. Se trata de una concepción que ya hemos visto originarse, hablando solamente del Renacimiento, en Italia con el descubrimiento de la gramática jeroglífica de Horapolo, pero también con la lectura y estudio del Fisiólogo y que se propagó a toda Europa, en este caso a España que recogió esta concepción con tratadistas como Juan de Horozco y Covarrubias y, quedando en el mundo jesuítico, por el presente Núñez de Cepeda o por el mencionado Francisco Garau.³¹³

Como se ha visto estos autores jesuitas españoles en el campo emblemático hicieron todos hincapié en algunas razones para sus creaciones literarias y por el uso del medio

³¹¹ “Naturalmente el lenguaje mas breve es el mas grato, por que no excede los términos precisos de la necesidad; que el mui difusso por lleno de ambages y de palabras, su misma vanidad le hace pessado”, Íd.

³¹² Íd.

³¹³ Cfr. Bernat Vistarini, 2002:88.

simbólico, y la más repetida de estas razones es la brevedad y su aplicación mnemónica. Claramente esto refleja la enseñanza retórica que se brindaba en los Colegios jesuíticos como también el papel primario del arte de la memoria según prescrito por primero por Ignacio de Loyola. Una postura que entonces revela el firme arraigo en la Compañía donde, como especificado, la enseñanza de los emblemas y otros géneros simbólicos era muy extensa y profunda por ser una herramienta activa de enseñanza y de expresión no sólo de contenidos doctrinales sino también artísticos y de agudeza. Algo que, sin duda, dio lugar tanto a recolecciones que iban de la mano de extensos y complejos apartados teóricos, como se ha visto precedentemente con algunos ejemplos europeos como Nicolas Caussin o Antonio Possevino, o, quedando más en ámbito español, tratados de empresas o emblemas prácticos, dedicados a una particular temática donde la parte teórica se engasta a veces en pocas líneas y otras veces en intervalos más dilatados pero sin aportar nada al debate que deflagró en Europa, sobre todo en Italia, en la segunda parte del siglo XVI. De hecho, los ejemplos aquí expuestos se remontan todos a la segunda parte del siglo siguiente, el XVII, con esta diferencia temporal que queda marcada con el menor interés para la teoría que hace que el plato de la balanza se incline más bien hacia el elemento práctico, con las mismas creaciones simbólicas que se incautan de la ya larga tradición sobre el tema o que se aventuran en nuevas invenciones fruto de los estudios y del conocimiento del autor. Lo que sí parece desaparecer casi del todo es la contextualización histórica del género, tanto que se trate de empresas como de emblemas, con sólo pequeñas anotaciones por lo que algunas reglas escritas por Giovio más de un siglo antes pero que siguen en su validez o que, al menos, al verse transgredidas requieren una explicación, atestiguando de esta forma la persistente autoridad del italiano en este campo junto al tratado de Alciato por lo que a los emblemas respecta y que en muchas ocasiones fue, más allá que citado, fuente para muchas de las creaciones de los tratados que hemos mencionado en este apartado.

5.4 BALTASAR GRACIÁN

Hasta ahora se ha pasado revista en riguroso orden cronológico a los textos de autoría jesuítica donde se analiza la teoría simbólica, especialmente emblemática y los ejemplos jesuíticos españoles de índole práctico. Sin embargo, se me conceda en este punto sobrepasar el criterio temporal utilizado hasta este punto para ahondar en las ideas y en la producción de uno de los jesuitas más célebres, mucho más allá de su papel religioso y que, para el tema aquí tratado fue capaz de mezclar teoría y práctica emblemática exactamente gracias a aquella misma agudeza literaria que, a través de la enseñanza del arte de los emblemas se buscaba infundir en los estudiantes de los Colegios jesuíticos. Hablamos de García de Marlonés, conocido también como Lorenzo Gracián Infanzón, dos seudónimos bajo los cuales se ocultaba literariamente Baltasar Gracián (1601-1658), uno de los tres diamantes de la prosística española del Siglo de Oro junto a Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo. Sobre los motivos que conducirán al escritor a usar varios seudónimos en casi todas sus obras literarias a lo largo de su vida diremos en breve. Por lo pronto cabe decir que en todo el *corpus* literario de Gracián puede percibirse de forma más o menos marcada la huella de su educación y formación jesuítica con referencia a cuanto dicho sobre las disciplinas que forman el objeto de enseñanza en el sistema de colegios de la Orden. Pues, la relación entre Baltasar Gracián, originario de Belmonte de Calatayud, una aldea en la comarca zaragozana, y el mundo religioso se estableció ya en el seno de su familia dado que el hermano de su padre, Antonio Gracián, con quien según atestiguado por la pluma del mismo Baltasar se crio en su infancia, era capellán en la Iglesia de San Pedro de los Reyes de Toledo.³¹⁴ Además, sus tres hermanos, Felipe, Pedro y Raymundo eran respectivamente clérigo menor, trinitario y carmelita descalzo y, pese a diferentes destino, no cabe duda de que en cuanto religiosos tenían una cultura adecuada a sus cargos. Más adelante, en el mayo de 1619, cuando las noticias sobre la vida de Baltasar Gracián empiezan a tener más respaldos documentales, entra en el noviciado jesuita en Tarragona profesando los votos perpetuos en 1621 y, en los años posteriores, se formó con los estudios en filosofía y teología a raíz de los cuales se puso

³¹⁴ “El licenciado Antonio Gracián, mi tío, con quien yo me crié en Toledo”, en *Agudeza y Arte de Ingenio*, XXV; cfr. “La vida de Gracián”, en Gracián, 2016:12; sobre la vida de Gracián véase el recurso web Sánchez Laílla; Laplana Gil.

a enseñar letras humanas y gramática en Calatayud. Sin embargo, su fe en la Compañía se reiteró más tarde cuando en el año 1630 empezó en Valencia el segundo noviciado como prescrito a su tiempo por Ignacio de Loyola.³¹⁵ Después de las estancias en Lérida y Gandía donde trabajó como profesor, desde 1636 vivió en Huesca y es aquí donde empezó su producción literaria en la que se manifestaron, después de tantas afinidades, algunos desencuentros con la orden a la que pertenecía. Pues, a lo largo de toda la producción literaria de Baltasar Gracián se refleja muy claramente el legado de la pedagogía jesuítica. Por ejemplo, en el prólogo de “El Héroe” (el primero de sus textos, escrito en 1637 exactamente en Huesca) se enumeran las fuentes gracias a las cuales el autor, “Lorenzo Gracián Infanzón”, pudo dibujar el retrato literario del hombre perfecto, héroe de su tiempo: “Formáronle prudente Séneca; sagaz, Esopo; belicoso, Homero; Aristóteles, filósofo; Tácito, político y cortesano el Conde. Yo, copiando algunos primores de tan grandes maestros, intento bosquejarle héroe y universalmente prodigio”.³¹⁶

Además de “El Héroe”, con un buen número de otras obras Gracián intentó dibujar los tipos humanos más perfectos, así como hizo en “El Discreto” (1646), donde analiza detenidamente los aspectos pedagógicos que necesita el perfecto caballero. Entre los demás factores se destaca la importancia del ejercicio y del ritmo de aprendizaje junto al ingenio, con este último que tiene que ser ayudado con el *ars* para ser educado, como se lee en el íncipit del primer realce titulado “Genio e ingenio” y donde pueden vislumbrarse varias influencias sin descartar aquella platónica: “Estos dos son los ejes del lucimiento discreto; la naturaleza los alterna y el arte los realza. Es el hombre aquel célebre microcosmos, y el alma, su firmamento”.

Ejercicio, ritmo de aprendizaje e ingenio: todos valores ya ampliamente expuestos en la *Ratio studiorum*. Es más, la publicación del año siguiente titulada “Oráculo manual y arte de prudencia” (1647) se configura como la suma de los consejos escritos en los tratados anteriores pero en este caso estamos delante a una serie de 300 aforismos de los cuales 72 ya aparecían en “El Héroe” y en “El Discreto” y, sobre todo, hacen de la concisión su prerrogativa fundamental, por eso adaptándose a las directrices mnemónicas previstas en

³¹⁵ Terminado este año de noviciado Baltasar pasó a enseñar Teología moral en Lérida, donde trabajó también como consultor del Colegio jesuita. Después de dos años se trasladó a Gandía como profesor de Filosofía en la universidad ciudadana permaneciendo en esta sede hasta 1636.

³¹⁶ Cfr. Betrán, 2010a: 71.

la educación jesuítica.³¹⁷ Ahora bien, antes de adentrarnos en el real contenido emblemático de dos obras que se pueden considerar clave en la producción del aragonés, hace falta explicar las razones por las cuales el autor publicó con varios seudónimos, con la preponderancia del ya mencionado “Lorenzo Gracián Infanzón”, su supuesto y nunca confirmado hermano. Como dicho fue este el alias utilizado para la autoría de “El Héroe”, su primera publicación realizada en el año 1637 en Huesca cuando, pese a residir en el convento de la Compañía de la ciudad, frecuentó el círculo intelectual organizado por y alrededor de Vincencio Juan de Lastanosa. El aristócrata organizó las numerosas reuniones de este cenáculo en su palacio (no muy lejos del colegio jesuita de la ciudad) y es más que posible que Baltasar Gracián afinó sus intereses literarios y sus conocimientos culturales gracias a la participación a este conjunto de sabias personalidades y gracias al acceso a la riquísima biblioteca de Lastanosa a la que el jesuita podía entrar libremente.³¹⁸ La publicación bajo seudónimo de “El Héroe” se debe con toda probabilidad al intento de esquivar la censura establecida por la Compañía de Jesús en sus Constituciones:

“Quien teniendo talento para escribir libros útiles al bien común, los hiciese; no debe publicar scritto alguno sin que primero lo vea el Prépósito General y lo haga mirar y examinar, para que siendo cosa que se juzgue haya de edificar, se publique, y no de otra manera”.³¹⁹

Es plausible que Gracián quiso evitar el control de la licencia de la Compañía por mantenerse a distancia de las sospechas de ser cristiano nuevo en el tiempo de su ingreso en la orden.³²⁰ De hecho, la única publicación con su verdadera identidad y sometida a la censura jesuítica fue el “Comulgatorio”, la obra más religiosa y ortodoxa de todas y que no habría ocasionado intereses para que la censura jesuítica ahondara en búsqueda de la

³¹⁷ Cfr. Introducción de Emilio Blanco en Gracián, 2016a:22 ss.; Betrán, 2010a: p. 71.

³¹⁸ Sobre la biblioteca de Lastanosa véase Arco y Garay, 1934; Pedraza Gracia, 2007; López Poza, 2002.

³¹⁹ Constituciones, parte VII, capítulo 4, en Ignacio de Loyola, 1963:555. Véase también otra referencia a la licencia en *Monumenta Ignatiana IV, Regulae In Hispani et Lusitania a P. Nadal annis 1553-1554 promulgatae, Summarium Constitutionum*, p. 327: “Libros ni se escrivan ni se publiquen sin liçençia para ello”.

³²⁰ Las normas querían que se investigara hasta la cuarta generación familiar en los expedientes de limpieza de sangre; cfr. Rovira Reich, 2017.

identidad y del pasado del autor dado que el contenido estaba perfectamente acorde a cuanto la Compañía profesaba.³²¹

La relación con Lastanosa, con su biblioteca y con su círculo literario además de estar a raíz de los seudónimos de Gracián es también el fundamento de la ampliación de los saberes del aragonés, algo que se reverbera muy bien en su corpus literario donde la pedagogía jesuítica de preponderante matriz aristotélica y escolástica es fácilmente rastreable encontrándose, no obstante, salpicada de múltiples referencias no sólo a los saberes humanísticos más actualizados sobre los autores clásicos más relevantes (algo ya presente en los mismos programas educativo de la Compañía), sino también con referencias a doctrinas diferentes de aquella aristotélica y que Gracián intentó ensamblar entre sí sólo como un filósofo podía lograr, pero con la amenidad de las obras literarias de una forma afín a cuanto hecho por Francesco Colonna alrededor de un siglo y medio antes con su *Hypnerotomachia Poliphili*. Sin embargo, a diferencia del transalpino llevó el resultado de esta obra sincrética a niveles literarios incomparable si hacemos referencia a su obra más conocida, “El Criticón”.

Claro está, con una formación desarrollada en un ambiente culturalmente tan multifacético el papel del ingenio fue algo crucial ya a partir de los estudios realizados en la Compañía de Jesús, como ya mencionado anteriormente. De hecho, toca volver a la *Ratio studiorum* para averiguar que, en el quinto curso denominado de retórica, además del ejercicio de la memoria en lo que nos hemos detenido suficientemente, se prescribe el cultivo del ingenio: “Los discípulos además de ejercitar la memoria, cultiven también el ingenio”. El acento en esta facultad quiere hacer hincapié en las habilidades individuales y en la imaginación en lugar de la mera imitación.³²² Como observado por Emilio Blanco en su introducción al “Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza”:

³²¹ Batllori y Peralta sugieren que la desconfianza de Gracián hacia la licencia a sus obras podría deberse a los problemas que permanecían en su provincia religiosa. Además, el nudo de la licencia para las obras del aragonés y la autoría de los escritos en los cuales utilizó seudónimo parece ser algo muy bien conocido en los ambientes literarios y jesuíticos como prueban las palabras del general Goswin Nickel al viceprovincial de Aragón P. Jacinto Piquer, en cuya carta del 13 de abril de 1654 afirma: “Avísanme que el P. Balthasar Gracián ha sacado a luz con nombre ajeno y sin licencia algunos libros graves y que desdicen mucho de nuestra profesión, y que, en lugar de darle la penitencia que por ello merecía, ha sido premiado encomendándole la cátedra de Escritura del colegio de Çaragoza”; en Batllori; Peralta, 1969:186.

³²² Cfr. Introducción de Emilio Blanco en Gracián, 2017:27; n. 38.

El problema del ingenio se encuentra en el origen de la producción graciana [...] Junto al juicio, el ingenio sirve para conocer la naturaleza porque su objeto de conocimiento es lo concreto. [...] El ingenio, en fin, es un método de conocimiento que permite penetrar la realidad, porque descubre relaciones entre elementos diversos de aquella.³²³

Palabras que pueden superponerse perfectamente a las doctrinas de las imágenes incluyendo claramente jeroglíficos y emblemas tanto según la primigenia interpretación neoplatónica como según la pedagogía jesuítica que, como ya ampliamente probado, absorbe las doctrinas escolásticas pero también las novedades aportadas por el humanismo y que, en este tema pueden resumirse en la facultad de ver en la realidad que nos rodea el vestigio de la divinidad: postura que en la obra de Gracián es decididamente presente exactamente por su instrucción genuinamente jesuítica. Este rastro educativo se articula en toda su complejidad en el corpus del autor llegando a manifestarse de la forma más efectiva en su “Arte de ingenio”, tratado eminentemente teórico, pero en que este aparato se hace más ameno por medio de las demostraciones prácticas que no faltan en los varios apartados.³²⁴ Se trata de una solución conocida y que responde a las necesidades de los retóricos de la antigüedad y por la pluma de estos difundida, es decir, comunicar y explicar por medio de imágenes. Gracián recurre extensamente a explicaciones por medio de ejemplos figurales, metafóricos o alegóricos, abasteciendo de verdaderas imágenes el contenido de su tratado como prescrito, además de los autores clásicos, también por la pedagogía jesuítica que, en cuanto a la retórica se refiere, se guarnece del apoyo de estos mismos escritores y que fue seguida en muchos de sus aspectos por Gracián.

En efecto, si el primer discurso del tratado es, junto al último, meramente teórico, aquellos puestos en el medio, es decir, desde el segundo hasta el Discurso XLIX, están plagados de ejemplos en imágenes como puede averiguarse ya desde el título del Discurso II que declara “Esencia de la Agudeza ilustrada” y en cuyo íncipit se lee:

³²³ Ibid.:27-28. Sobre el concepto de ingenio en Gracián véase Hidalgo Serna, Olson, 1980.

³²⁴ Esta obra vio luz por primera vez en 1642 con el título de “*Arte de ingenio, tratado de la agudeza*” (Madrid: Juan Sánchez). La segunda edición se publicó en 1648 con el título “*Agudeza y arte de ingenio*” y es una versión acrecida de la primera, con más material teórico, pero sobre todo práctico, con una mayor cantidad ejemplos para especificar los diversos temas.

Si el percibir la Agudeza acredita de Águila, el produzirla empeñará en Ángel: empleo de Cherubines y elevación de hombres, que remonta el ser a extravagante Hierarquía. [...] Lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, esso es para el Entendimiento el Concepto.³²⁵

Pues, una profusión compuesta por referencias naturales y angélicas que serán algo constante a lo largo de todo el texto, como por ejemplo acaece en el Discurso XXVII donde se compara la victoria del ingenio a la palma siguiendo un tópico que se remonta a los clásicos y que fue utilizado también por Alciato en el emblema *OBDURANDUM ADVERSUS URGENTIA* [Que se ha de resistir el apremio]³²⁶ y por Valeriano en su recolección jeroglífica con la misma acepción de Gracián, quien explica: “En las demás sutilezas discurre [el ingenio], pero en esta buela; y qual suele la vitoriosa planta, no sólo no cede al peso, ni se rinde al ahogo, pero crece entonces a privación y se descuella, hasta coronarse de los solares rayos”.³²⁷

Pierio Valeriano empieza su explicación del significado de victoria asociado al jeroglífico de la palma evidenciando, antes de todas las demás referencias a otros campos de la vida que completan el apartado, que *Docto oratori palma danda est* [Se otorga la palma al sabio orador].³²⁸ Imagen que es entonces transcendente hablando de ingenio y de retórica que es disciplina que, hablando de los ambientes jesuitas, se enseñaba, aprendía y profesaba por medio de imágenes como extensamente explicado más arriba a partir del

³²⁵ Discurso II, en Gracián, 2017:138.

³²⁶ Emblema XXXIV en Alciato, 2009. El epigrama explica: “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 el primer regalo. Ve, niño, y subiéndote/ a las ramas, cógelas: quien se mantiene/ constante en su propósito, se lleva dignos premios”; trad. en Alciato, 1993:70.

³²⁷ Discurso XXVII, en *Ibid.*:282-283. Ya Erasmo en sus *Adagios* menciona el proverbio *Palmam ferre* [Llevar la palma] respaldando su explicación con las citas de varios autores clásico a partir de Aulo Gelio, XIII, 11, quien a su vez cita a Aristóteles, *Probl.*, fr. 229 [Rose] y a Plutarco, *Quaest. Conv.*, VIII, 4, 5, 724e-f. Sin embargo, las fuentes antiguas sobre esta peculiaridad de la palma y el uso que se hacía como símbolo de victoria en los diferentes campos de la vida son numerosas: Estrabón, XV, 3; Pausania, VIII, 48, 1-2; Plinio, XVI, 222-223; Apuleio, *Met.*, II, 4. Todas estas fuentes clásicas fueron utilizadas por autores renacentistas como Leon Battista Alberti en el *De re Aedificatoria* y, además de los ya mencionados Valeriano y Alciato, también en la *Hypnerotomachia Poliphili* se menciona esta calidad de la palma como anuncio del feliz y victorioso desenlace de la psicomaquia (COLONNA (2006), vol. 1, p. 21). En el lado práctico la palma fue el cuerpo de la empresa del Duque de Urbino Francesco Maria della Rovere *Inclinata resurgit*, mientras que en el mundo ibérico estas noticias fueron recogidas por Pedro Mexía en el capítulo XXXIII de la “*Sylva de varias lecciones*”, en Mexía, 1570: XXXIXr. -XLr. cfr. Murr, 1890:48-50; Alciato, 2009:615-616; Jovio, 2012:213-214; Erasmo de Rotterdam, 2013:204, pp. 286-289; Gracián, 2017:282, n. 2. Sobre este tema véase también la importante aportación de Bustamante, 1980, sobre todo de página 81 en adelante.

³²⁸ Valeriano, 1556:369v.

papel que los jesuitas tuvieron en el Concilio de Trento y en la discusión alrededor de las “*imaginibus*”.

Una prueba más de la educación jesuítica de Gracián y su actuación en el “Tratado de Agudeza” queda patente en algunos pasajes donde se desea y se aclama a la victoria del ingenio,³²⁹ algo que no hace más que materializar una prescripción presente en la *Ratio studiorum* donde se declara con respecto a los premios privados a los alumnos:

quae rector collegii suppeditabit, praemiolis, vel signo aliquo victoriae magistri in sua quisque schola discipulos excitent, cum vel adversarium vincendo.

[Estimulen a los discípulos con pequeños galardones privados que proporcionará el Rector del Colegio, o algún distintivo de victoria, cuando uno ha vencido a su contrario].³³⁰

Gracián se convierte así en el rector de su Colegio, representado por su tratado, y cuyos lectores son los alumnos, brindándonos estas píldoras de victorias que espolean nuestra memoria y la gana de seguir en la lectura, al igual que los premios otorgados a los alumnos más merecedores en los colegios de la Compañía.

Ahora bien, estos son solamente algunos de los temas que se pueden deducir de las numerosas nociones vertida por Gracián en su tratado y, claramente, hay muchos más ejemplos visuales y simbólicos que se suceden entre las líneas del texto para atestiguar, entre otras cosas, la importancia del uso de las imágenes aprendido durante la formación jesuítica.³³¹ Sin embargo, ha llegado el punto de analizar el modo en que el aragonés trata del argumento que nos atañe: jeroglíficos, emblemas y empresas. Empieza abordando la cuestión en la recta final de su tratado que se compone de cincuenta capítulos, más precisamente lo hace en dos Discursos, el XLVI y el XLVII. En el primero de los dos,

³²⁹ Discurso IV: “Adelantó otro, que ay vitorias en el Ingenio”; discurso XXIX: “No se contenta con desempeñarse esta sutileza, sino que vence”; discurso XXX: “un sutilísimo medio de vencer y salir con el intento”, en Gracián, 2017:153; 294; 300; cfr. Introducción en *Ibid.*:38, n. 61.

³³⁰ *Mon. Paed.*, vol. V, p. 408-409.

³³¹ Véase el tratamiento reservado a la celeberrima empresa del nudo gordiano: “Assí el Católico Rey don Fernando, viendo que no podía por maña destexer la liga de los Príncipes, sus émulos, determinó contrastarla por las armas, y acomodó al caso lo del ñudo gordio de Alexandro: «Tanto monta cortar como desatar», y después lo tomó por célebre empresa”, en Gracián, 2017:313, Discurso XXXIII. En el mismo discurso reserva también una mención para la empresa de Carlos V: “Desta suerte el Emperador Carlos Quinto, a las grandes vitorias de sus armas en el otro mundo, acomodó por desconveniencia el *Non plus ultra* de Hércules, y dixo: *Plus ultra*”, en *Ibid.*:317.

que titula “De la Agudeza Compuesta Fingida en común”, se acerca a la cuestión simbólica visual al enumerar los diferentes géneros con los cuales se puede oscurecer una verdad ornamentándola, haciéndola más hermosa. Gracián lo hace con unos pasajes muy apreciables a nivel literario en que crea una discusión entre la agudeza y la verdad, con la primera que intenta convencer a la segunda de “abrigarse”:

«Verdad amiga -dixo la Agudeza-, no ay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas. [...] No ay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente termina atormenta la potencia de una Águila, de un lince, ¡quánto más la que flaquea! Para esto inventaron los sagazes Médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de açucarar los desengaños. [...] Vestíos al uso del engaño, disfraços con sus mismos arreos, que con esso yo os asseguro la vitoria.» Abrió los ojos la Verdad, dio en andar con artificio, usa desde entonces las invenciones, introdúzese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lexos lo que está muy cerca [...].³³²

De tan galana prosa con la que Agudeza explica a la Verdad porque la necesita para usarla como disfraz ya se nota el uso de algunas imágenes naturales que con buena razón podemos llamar jeroglíficas. La referencia es al águila y al lince, cuya vista es entre las más poderosas del mundo animal según una antigua tradición recogida también por Pierio Valeriano.³³³ Además de este uso retórico de las imágenes, aquí el jesuita nombra otra vez a la victoria como meta prometida por la Agudeza si utilizamos de la mejor forma las

³³² Gracián, 2017:295-296, Discurso XLVI. El énfasis es mío.

³³³ En cuanto al águila ya se habla de su virtud ocular en los Bestiarios y lo explica muy bien Isidoro de Sevilla: *Aquila ab acumine oculorum bocata. Tanti enim contuitus esse dicitur, ut cum super maria immobili pinna feretur nec humanis pateat obtutibus, de tanta sublimitate pisciculos natate videat* [El águila coge su nombre del acumen oculorum, es decir, la agudeza de los ojos: se dice, en efecto, que este animal está dotado de una vista que cuando plana en los mares, invisibles por el ojo humano, puede ver de esta altura un pequeño pez que nada], en Isidoro di Siviglia, 2006:80, vol. 2 (trad. es mía). Por lo que al lince respecta, en el libro XI Valeriano dedicado al oso explica: *nonnulli igitur cum lyncem omnium quadrupedum clarissime cernere considessant, hominem qui visu maxime polleret significaturi, animal id hieroglyphicum posuere* [Pues, algunos consideraron que entre todos los animales con cuatro patas el lince tiene la vista más clara; cuando quieren significar un hombre que puede ver más que los demás, ponen este animal como jeroglífico]; en Valeriano, 1556:85r.-v. (trad. es mía). Como notado por Emilio Blanco, que ha curado la edición crítica del “Arte de Ingenio”, Gracián “retuerce el argumento” dado que en los textos tradicionales el águila mira derecho al sol, sin flanquear su vista por los rayos como escrito por el aragonés en el texto. Así se explica otra vez tanto en los Bestiarios como en Isidoro de Sevilla: *Nam et contra radium solis fertur obtutum non flectere; unde et pullos suos ingue suspensos radiis solis obicit* [El águila no desvía su mirada ni siquiera delante de los rayos del sol y por eso expone a los rayos del sol sus propios cachorros, manteniéndolos inmuebles con sus garras], en Isidoro di Siviglia, 2006:80, vol. 2 (trad. es mía).

herramientas retóricas para encubrir con suma belleza la verdad: una estratagema que hemos visto utilizado para exhortar a los alumnos durante sus cursos. Gracián sigue:

una misma verdad puede vestirse de muchas maneras, ya por ingeniosa Metamorfosis, ya por la grave Épica, gracioso Apólogo, entretenido Diálogo, y todas las demás especies de la Agudeza de ficción. Que a un mismo blanco de la filosófica verdad tiraron todos los sabios, aunque por diferentes rumbos; Homero con sus Epopeyas, Esopo con sus Fábulas, Séneca con sus sentencias, Ovidio con sus Metamorfosis, Juvenal con sus sátiras, Pitágoras con sus enigmas, Luciano con sus diálogos, y Alciato con sus emblemas.³³⁴

En este listado de agudezas con las cuales ocultar y al mismo tiempo enriquecer las verdades cabe destacar los enigmas de Pitágoras, en otras ocasiones anunciados como símbolos pitagóricos como ya se ha visto en Maximilian van der Sandt, y, sobre todo, los emblemas de Alciato, que encajan perfectamente en la agudeza compuesta fingida que da el título al capítulo y que: “No es de esencia desta agudeza el metro, sino ornato, que la prosa suele suplir con su cultura. No está la eminencia en la cadencia y cantidad de sílabas, sino en la sutileza, propiedad, artificio y eloqüencia”.

Aquí se explica que en este género no es importante el metro poético sino el pormenor y la belleza figurativa de la prosa. Sin embargo, Gracián declara que es difícil entender lo que es prosa y lo que es poesía, como en el caso de las Metamorfosis de Apuleyo y, por eso, entran en este amplio conjunto “toda manera de fábulas, como son Epopeyas, Metamorfosis, Diálogos, Comedias, Alegorías, Apólogos, Enigmas, Emblemas, Geroglíficos y Empresas”. Si antes mencionó solo a los emblemas con su autor primigenio, ahora extiende el género a las empresas y a los jeroglíficos. Quizá poniendo bajo la égida del género emblemático los subgéneros de las empresas y de los jeroglíficos. Ahora bien, pese a la conclusión del capítulo sin aportar ninguna información más, en el discurso siguiente detalla la mayoría de los géneros citados bajo el título “De la Agudeza Compuesta fingida en especial”. Explicando el significado de las metamorfosis declara que su uso ha decaído debido a la excesiva dificultad, y su artificio consiste en la semejanza “de lo natural con lo moral, explicada por transformación, de donde es que

³³⁴ Gracián, 2017:397.

qualquiera Geroglífico pudiera fácilmente convertirse en Metamorfosis”.³³⁵ Más allá del apunte sobre la complejidad de las metamorfosis aquí es muy interesante constatar que el aragonés compara el sentido moral que encuentra su sentido visual en la transformación en algo que atañe a la naturaleza, algo típico de las metamorfosis, con los jeroglíficos tramados por el mismo mecanismos de conversión, es decir, la naturaleza que deja rastro de los sentidos morales, como ya se ha explicado en el análisis del tratado de Pierio Valeriano y su entendimiento de los jeroglíficos. Para ir al grano, refiriéndose a los tres géneros que añaden la parte figural a aquella escrita, los introduce afirmando:

Prodigiosa es la fecundidad de la inventiva, corta esfera le parece la de palabras y de escritos quando pidió prestados a la pintura sus dibuxos para exprimir sus Conceptos; que es otro linaje de invención, y puede llamarse figurada, por geroglíficos, emblemas y empresas.³³⁶

Esta última disposición parece ser temporal, de la génesis del género simbólico con los jeroglíficos que con el tiempo se transformaron en los más compuestos emblemas y luego las empresas que, quizá por representar el último estadio de evolución del género, Gracián explica ser “el más sublime género” que se inventó para “exprimir empeños de valor”.³³⁷ Sin embargo, según el jesuita las empresas tienen mucha variedad, tanto que “unas se forman por Geroglífico, exprimiendo el intento por la semejanza natural; como aquel que pintó dos ramas cruzadas de palma y de ciprés, con este mote: *Erit altera merces*. O vencer con la palma, o morir con el ciprés”.³³⁸ La constante es siempre el tratado de Paolo Giovio que es la fuente de todos los ejemplos usados por Gracián que, en este caso, es probable que se haga fuerza de las mismas palabras del italiano cuando declara que esta empresa para Marco Antonio Colonna “a mi juizio, en arguteza e ingenio haze ventaja a

³³⁵ Gracián, 2017:400.

³³⁶ Ibid.:404.

³³⁷ Esta definición de las empresas, más precisamente de su contenido, remite a la habitual teoría sobre el género a partir de Paolo Giovio, según el cual las empresas nacieron para cantar las gestas y los valores de los caballeros en los campos de batalla. Gracián añade el ejemplo de la empresa de Fernando de Ávalos, Marqués de Pescara, formada por el escudo espartano y la letra *aut cum hoc, aut in hoc*. Una vez más la fuente principal de Gracián es Paolo Giovio que, en su “Diálogo de las empresas militares y amorosas”, con respecto a esta letra declara “el qual aquella valerosa mujer spartana dio al hijo que yva a la batalla de Mantineas queriendo decir que'l hijo de determinasse a pelear tan valerosamente que alcançasse la victoria, o muriendo en la demanda como esforçado y digno del nombre spartano se lo traxessen muerto en el escudo a casa, como era antigua costumbre de los griegos”; en Jovio, 2012:229.

³³⁸ Gracián, 2017:405.

cualquier cosa”.³³⁹ Hay que decir que el significado es muy parecido a la anterior empresa presentada por Gracián y con constante referencia a la valentía en guerra, así que el apunte sobre la semejanza natural de matriz jeroglífica no es más que un mero reconocimiento del cuerpo de la empresa con elementos de la naturaleza.

El texto sigue con la presentación de aquellas empresas que no se refieren a la naturaleza sino a “la moral, por acomodación de alguna historia antigua posible, como el belloncino de Colcos en el Tusón,³⁴⁰ el «*Tanto monta*» del Rey don Fernando,³⁴¹ y el Atlante del Rey don Felipe el Prudente”³⁴². En fin, termina la exposición sobre las empresas

³³⁹ Jovio, 2012:199. El pasaje sigue explicando la empresa en sí: “fue un ramo de palma atravesado en un ramo de aciprés y el mote encima, la qual ordenó Marco Antonio Casanova, poeta excelente, que decía: ERIT ALTERA MERCES, dando a entender que iba a la guerra por alcanzar victoria o morir en la demanda, siendo la palma señal de victoria y el aciprés triste y doloroso”.

³⁴⁰ “DOMENIQUI: Assí es, pero querría que V. S. me dixesse lo que quiso decir la empresa del esclavón del Duque de Borgoña y que particularmente me cuente la historia desta tan famosa y gentil invención con la qual se adornan de gloriosa columna los esforçados cavalleros de nuestra edad que están en el nobilíssimo colegio de la Orden del Tusón, ilustrado por el Invictíssimo Emperador don Carlos. JOVIO: Esto que vos me pedís es materia muy enredada y no muy clara para los cavalleros y príncipes que traen este esclavón al cuello, porque dél cuelga un vellocino de un carnero tresquilado, que algunos dicen que es el vellocino d’oro de Jasón que traxeron los Argonautas; y otros lo atribuyen a la Sagrada Escritura del Testamento Viejo, diciendo que es el vellocino de Gedeón, que significa fee incorrupta”, en Jovio, 2012:155.

³⁴¹ “[...] Pero el Rey Cathólico llegó al grado de perfición quando traxo por empresa el ñudo de gordiano con la mano de Alexandro Magno, que lo cortó con la spada no pudiéndolo desatar con las manos y puso encima el presente mote: TANTO MONTA. Y para que sepáis el alto pensamiento de aquel sabio y prudente Rey, como havréis leydo en Quinto Curcio (*Historiae Alexandri magni macedonis*, III, 1, 18), que digo: en Gordio, ciudad d’Asia, estaba en un templo un ñudo ciego que nadie lo podía desatar, y llamábase el ñudo de gordiano; y el Oráculo decía que aquel que lo supiesse desatar sería señor de Asia, por lo qual llegando allí Alexandro y no lo pudiendo desatar porque no le hallaba principio ni fin, echó mano a la spada que trahía y con ira y desdén lo cortó, y *Oraculum aut implevit, aut elusit*. Lo mesmo aconteció al Rey Cathólico, que succediéndole un cierto pleyto muy enredado sobre la herencia del reyno de Castilla, no hallando otro camino para alcanzar justicia, lo conquistó con la spada en la mano y así lo venció, de manera que esta tan hermosa empresa alcanzando gran fama mereció que se yguallasse con la de Francia. Algunos quieren decir que la inventó el doctíssimo e ingenioso varón Antonio de Nebrixa, que en aquel tiempo instauró la lengua latina en Hespaña, de quien agora leemos un muy copioso *Dictionatio latino y castellano*”, en Jovio, 2012:162-163. En ámbito español fue Juan de Horozco quien recojo la noticia, en Horozco y Covarrubias, 1589:45r.-v.

³⁴² En el catálogo de empresas de Giovio no hay composiciones para Felipe II, pero es todavía italiano el tratado de referencia para esta empresa con el Atlante. Cabe decir que ya durante el Felicísimo Viaje de Felipe, en su etapa de Amberes en 1549, el arco de los genoveses se componía de varios cuadros y, como descrito por Calvete de Estrella: “Sobre el quadro de medio del arco caía otro más pequeño que se hazía de dos columnas, en el qual estaba pintado el Rey Atlas desnudo que traía en los braços el mundo y trabajava con grandes fuerças de ponerlo sobre los hombros de Hércules, que estava cabe el vestido de una piel de león; la letra era este medio verso de Virgilio: EGO HOC TE FASCE LEVABO, Yo te aliviaré d’esta carga”; en Calvete de Estrella, 2001:391. La primera explicación de esta empresa atribuida al rey Felipe II se encuentra en *Delle Imprese* de Giulio Cesare Capaccio, publicado en 1592. Aquí se comenta la composición insertándola en el segundo capítulo titulado *Che cosa siano Emblemi, e come da quelli ponno cavarsi l’Imprese* [Qué son los emblemas y de que manera de ellos puedan sacarse empresas]: *Un’Emblema all’incontro potrà servir per Impresa, applicandovi il motto, quel fu quella che si fece per la Maestà di Filippo Re, mio Signore, quando concessogli dall’Invittissimo Cesare suo Padre (corona invincibile e gloriosa di tutte le Monarchie Assirie, e di tutti gli imperii Romani) i suoi Regni, per ritrarsi egli ad una*

explicando aquella que no funcionan por semejanza sino por oposición, como es el caso del Plus ultra de Carlos V.³⁴³

Al contrario de cuanto dicho en el apartado precedente donde nombra a la tríplice versión de la invención figurada que se puede crear “por jeroglíficos, emblemas y empresas”, aquí se empuja a explicar estas modalidades, pero lo hace de una forma inesperada en comparación con cuanto visto hasta este punto. De hecho, no establece una clara diversidad entre los tres géneros sino, al afirmar que la empresa es la categoría más sublime le otorga una clara supremacía. Por esta razón del pasaje siguiente se entiende que “jeroglífico” y “emblema” no se atestan como géneros sino como método o, en otras palabras, una transformación de la empresa según algunas directrices.

Pues, si el método jeroglífico recoge el cuerpo de la empresa y su significado de la naturaleza y por esto puede denominarse “jeroglífico”, el método que hace referencia al emblema saca su sentido de la historia, posiblemente antigua, para otorgarle más valor y la necesidad de un mínimo nivel de cultura por parte de quien mira a la empresa. Además, en este caso emblemático el significado se dirige a la moralidad, algo que si seguimos la

*tranquilla pace di vita Religiosa; fecero un'Hercole col mondo in spalla, per significar il riposo del Vecchio immortale; e dall'Emblema delle figure d'Atlante e d'Hercole, cavarono il loro significato, col motto, UT QUIESCAT ATLAS; volendo inferire che riposandosi Carlo, havrebbe Filippo sostenuto il governo di tutta la Machina, en Capaccio, 1592:3r.-v. También otro jesuita, Silvestro Pietrasanta en su *De symbolis heroicis*, del que ya hemos comentado el apartado teórico, presenta esta empresa de Atlante con la misma letra explicando ser: *quod Symbolum palcuit Philippo II Hispaniarum Regi, postquam ei Carolus V Caesar & parens cessit Regnorum suorum administrationem, cum epigraphe, UT QUIESCAT ATLAS*, en PIETRASANTA (1634), p. 239. Si lo de Capaccio fue el primer tratado en describir esta empresa, es muy probable que su génesis se debió exactamente a las representaciones hechas para el príncipe Felipe durante su viaje a los territorios del norte, como hemos visto en el caso de Amberes y como ocurrió también en Milán. De hecho, en 1556 Giovanni Paolo Poggini acuñó una medalla para conmemorar la abdicación de Carlos V en favor de Felipe II donde se representa en el reverso el tema de Atlas cargado con el globo rodeado por la letra *UT QUIESCAT ATLAS*; cfr. Pérez de Tudela Gabaldón, 1998; Zapata Fernández de la Hoz, 2011; López Poza, Sagrario, *UT QUIESCAT ATLAS*, en *Symbola: divisas o empresas históricas*. – BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro), A Coruña (España) [en línea]. Publicación: 31-08-2017. <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/172>> [Consulta: 19-05-2021].*

³⁴³ Al ser una de las empresas más célebres de Occidente en este lugar no voy a recolectar todas las noticias y tratados que hablan de ella. Me limito a mencionar a Paolo Giovio que la designa como la más perfecta de las empresas: “me parece que la empresa de las columnas de Hércules que trahe con el mote PLUS ULTRA [...] DOMENIQUE: Por cierto, que estas columnas con el mote, considerada la felicísima conquista de las Indias Occidentales, que sobrepaja a toda la gloria de los antiguos romanos y satisfaze infinito a la vista con el subjecto y con el ánima contenta al entendimiento de quien la considera. JOVIO. No's maravilléis dello porque su inventor fue un excelente varón milanés llamado Luis Marliano, que fue médico de su majestad y assimesmo Obispo de Tuy, y allende de otras sus virtudes y habilidades fue gran mathemático; y sabed que estas tales empresas bivas, illustres y puras no las saben inventar molcocheros, ni molineros, sino varones cuerdos y avisados”, en Jovio, 2012:153-154. Sobre la empresa y sus significados véase Rosenthal, 1971; Rosenthal:1973); Jonge, 2010.

normal definición del género de los emblemas parece ser descontado. Ahora bien, según el razonamiento de Gracián la empresa sería el género más refinado y que puede declinarse en formas diferentes afluyendo, o mejor dicho generando jeroglíficos y emblemas. Va hacia este sentido también la mención de la empresa del Atlas y que tiene como probable fuente el tratado del italiano Giulio Cesare Capaccio. Como visto en la nota que se refiere a esta empresa, Capaccio describe la composición en el segundo capítulo titulado *Che cosa siano Emblemi, e come da quelli ponno cavarsi l'Imprese* [Qué son los emblemas y de que manera de ellos puedan sacarse empresas] y donde, entre otras noticias, podemos leer:

*Per ciò che l'emblema haurà solamente da pascer la vista, e l'Impresa l'Intelletto; Quello alla sola moralità attende; e questa al concetto delle cose rimira; quello tanto è più vago, quanto è più ornato di figure, & ancor che dell'essenza dell'Emblema non siano, bisogna che altre Imagini o grandi o picciole, o Gotteschi, o Arabeschi, o altri simili l'adornino. [...] Ma per che ogni cosa nasce da due principii, dalla natura, o dall'Historia, non niegarò che tanto conformi alle volte queste due materie si riscontrano che un'Impresa potrà servir per Emblema togliendo il motto, e giungendo l'Inscrittione [...] & un'Emblema all'incontro potrà servir per Impresa, applicandovi il motto.*³⁴⁴

[Por lo que respecta al emblema tendrá sólo que cebar a la mirada, y la empresa al intelecto; aquello atiende solamente a la moralidad; y esta mira al concepto de las cosas; aquello a más imprecisión corresponde más ornamentación de figuras, y si no están en la esencia del emblema hay que adornar con otras imágenes grandes o pequeñas, grutescos o arabescos o otras parecidas. [...] Pero dado que cada cosa nace de dos principios, de la naturaleza o de la historia, no voy a negar que estas dos materias a veces pueden parecerse que una empresa podrá servir como emblema quitando el mote y añadiendo la inscripción [...] y un emblema al contrario podrá usarse como empresa aplicándole el mote].

La exposición de Capaccio sigue con la inserción de la empresa de Atlas asociada a Felipe II como ejemplo por este último caso, donde un emblema puede usarse como empresa con la mera aplicación del mote. De todas formas, entre el pasaje de Gracián y aquello de Capaccio hay analogías que sugieren una relación. Por lo pronto en los dos existe la

³⁴⁴ Capaccio, 1592:2v.-3r.

identificación del emblema con el significado moral, pero, sobre todo, Capaccio afirma que las dos materias de las cuales pueden sacarse los elementos de la composición son la naturaleza y la historia. Según el italiano es difícil distinguir entre los dos, sobre todo a la hora de distinguir entre emblema y empresa. Gracián resolvió esta dificultad declarando que si hay semejanza natural se trata del método jeroglífico, mientras que en caso de que se acomode a la historia la composición se formaría con el método del emblema. No obstante, según las palabras de Gracián, siempre se trataría de empresas mientras que jeroglífico y emblema, como dicho, no son más que métodos para formarlas. Esto parece ir en contra de cuanto afirmado anteriormente por el aragonés cuando, entre las diferentes agudezas con las cuales puede vestirse la verdad, habló de los emblemas de Alciato. Algo que ahora se convierte, sin decir un subgénero, en una composición dependiente de la empresa y un método para su transformación.

Gracián sigue en el texto exponiendo las empresas españolas que “son totalmente diversas”:³⁴⁵

Consiste su artificio no en la semejança de la pintura con el intento que se pretende, sino en que el nombre de la cosa pintada, ayudado de otra dicción, expriman lo que se pretende, de modo que la pintura en estos no representa tanto quanto substituye por su voz. Tal fue la del diamante falso, y la de los Reales con la letra «Son mis amores»;³⁴⁶ el coraçon y esportilla del Condestable, graciosamente apodado del Gran

³⁴⁵ Gracián, 2017:407.

³⁴⁶ Se refiere a la empresa de Juan de Tassis, Conde de Villamediana y a su anécdota más conocida sobre su amor hacia la Reina que “se emplaza, generalmente, en una fiesta de toros y cañas celebrada en la Plaza Mayor de Madrid, y se refiere al lema sacado en ella por el Conde: Son mis amores [reales] llevando el traje bordado con reales de plata”, en ROSALES (1964), p. 93; cfr. GRACIÁN (2017), p. 407, n. 34. El mismo Gracián en el *Agudeza y Arte de Ingenio*, en el Discurso XXXIII titulado “De los Ingeniosos Equívocos” se refiere a esta empresa afirmando: “especialmente no se exprime la intención quando es maliciosa, y satirica [...] lo mismo es, quando es la equivocación atrevida y peligrosa; como aquel que en unas fiestas saco la librea sembrada de reales de a ocho, con esta letra: Son mis amores”; Gracián, 1648:232.

Capitán;³⁴⁷ y la canasta con estas dos letras: V.M.³⁴⁸ Quando la pintura desta empresas juntamente significa y juntamente substituye por su nombre, dobla el primor y participa de entrambos géneros de empresa. Fue muy plausible la de aquel Conde de Barcelona, que aviendo conseguido tres grandes vitorias el día de su triunfo, pintó tres diademas y añadió esta letra, «Valer», que todo junto decía: *Día de más valer*.³⁴⁹

³⁴⁷ En este caso se trata de un chiste popular utilizado por varios autores con algunas modificaciones. Quizá la fuente literaria de este chiste puede ser el “*Discurso o recopilación de las necedades más ordinarias en que solemos caer hablando*” de Francisco Agustín Tárrega (1592), que escribe: “Sacó en cierto regocijo un caballero una paloma por empresa, que servía de cuerpo y alma para su intento [...] Otro, sobre una esportilla y un corazón puso por mote “Gado”, y preguntándole que significaba declaró su jerigonza que decía: “Es por ti llagado”. Y como le replicasen: “¿Si como V.M. lee esportilla leyese otro esportica, que es muy contingente, qué tal quedará ese malaventurado corazón?”; cfr. Madroñal Durán, 2006:171, n. 31. Se trata de un elemento cómico popular utilizado y modificado también por Calderón de la Barca en el entremés de “La casa Holgona” y, antes de él y de la mención que hacen Gracián y al final del siglo XVII del mencionado Francisco Agustín Tárrega, también por Melchor de Santa Cruz en “Floresta española” (1574) donde se lee: “Uno traía en una capa bordadas unas esportillas, y cabe cada una esportilla estas letras: “gado”, que quiere decir “es por ti llagado”. Don Alonso de Aguilar se allegó a él, y le dijo: -Señor, si como es esportilla, fuera esportica, ¿qué diría?”; cfr. Restrepo-Gautier, 2014:219-229. Dicho de la empresa, queda por identificar al portador de la composición, el “Condestable” mencionado por Gracián y que responde a Don Bernardino de Velasco, condestable de Castilla, cuya identificación se hace más fácil gracias a la mención del apodo otorgado por el Gran Capitán, noticia que remite a la información escrita por Paolo Giovio en “La vida y chrónica de [...] el Gran Capitán”: “Don Bernardino de Velasco, Condestable de Castilla, era muy galán y gran cortesano. Andava servidor de una dama de la reyna y, según el uso de la corte, hazíale muchos servicios, loávala grandemente, diziéndole que ninguna cosa le faltava para ser del todo hermosa sino unas pocas más de carnes, porque, como era muy moça, era algo flaca. Esta dama, por dalle favor, dio al Condestable una presea de color verde. El Condestable mandó dar de vestir a los pajes y lacayos de aquella color. Gonçalo Hernández, topándole, loando la invención, le dixo: “Señor Condestable, si la dama no haze con este verde, mandadla vender”; cfr. Gracián, 2017:407, n. 35.

³⁴⁸ La fuente es Juan de Horozco y Covarrubias y sus “Emblemas morales” (1589), donde el capítulo XVIII habla “De tres cosas en que las emblemas y las empresas convienen, y ocho en que se diferencian”. En la octava y última diferencia entre emblemas y empresas el autor declara: “La octava diferencia es, que las emblemas no admiten burla por ser inventadas para enseñar verdades y desengañar; y en las empresas ay lugar de que se hagan muchas de passatiempo, mas ha fe de guardar en ellas la orden de las gracias de quien se dize que son muchas veces necedades verdaderas, y solo se diferencian en dezirle a sabiendas, o por no saber mas. Desta manera se suelen ordenar empresas, que silos que se contentan dellas no saben mas son infames, y si se entiende dellos que a sabiendas las inventaron ganan honra, y no acaban de alabarlos, y bastara decir lo que sacò en una fiesta un amigo que no lo podían notar de necio, y fue que antes de mudar estado, una señora desseava casarse con el, y a el no le dava gusto, porque era vieja, y pidiole que le sacasse alguna invención con que ella acabasse de entender su propósito, y el lo hizo assi, diziendo que sacaria una empresa muy conforme a las reglas, porque la mitad diría la figura, y la otra mitad la letra, y para despedirla por vieja saco pintada una canasta y la letra VUES[TR]A MERCED”; en Horozco y Covarrubias, 1589:66r.-v.

³⁴⁹ “Assimesmo el Rey don Alonso su hijo [de Fernando I de Nápoles], Segundo deste nombre, traxo otra excelente empresa pero muy estravagante, compuesta de sílabas de palabras españolas; y fue que hallándose en la guerra el día de la batalla de Campomorto sobre Veletri, para esforçar sus capitanes y soldados, sacó en el estandarte real tres diademas de sanctos juntas con un aletra en medio que decía: VALER, dando a entender que en aquel día más que en todos los otros se había de mostrar su valor y bondad, pronunciando a la castellana: *Día de más valer*, la qual empresa creo que havréis visto pintada en el portal de nuestro Museo”, en Jovio, 2012:169-170. Aquí el análisis que hace Giovio de la empresa de Alonso II de Nápoles (1448-1495) definiéndola “muy estravagante”, algo declarado también por otro tratadista sobre las empresas, Francisco Gómez de la Reguera y Serna que además, junto a otros autores posteriores como Typotius y el jesuita Silvestro Pietrasanta, atribuye esta empresa a Rey Don Fernando IV de Castilla y León

Con este último apartado Gracián cierra el discurso sobre las empresas y sus métodos, el jeroglífico y el emblemático, pero con su exposición sobre esta forma de agudeza no deja de esparcir dudas dado que no encuentra respaldo seguro en ningún autor anterior. Por lo pronto cabe decir que en este pasaje el aragonés afirma referirse al artificio que “consiste en el nombre de la cosa pintada ayudado por otra dicción”, es decir, al género que normalmente denominado enigma, donde el halo de oscuridad es aún mayor que en los otros géneros simbólico y donde cuerpo y alma no se explican entre sí, sino componen el sentido de la sentencia que es, además, el significado dirigido a la historia individual del portador de este tipo de empresas. De todas formas, un apunte surge de forma instantánea. ¿Por qué Gracián generaliza el tema hablando de empresas españolas *tout court* si ya anteriormente ha mencionado las empresas del nudo gordiano, de Atlante y del *plus ultra*, todas empresas pertenecientes a soberanos españoles y, en cuanto a la última citada, con la plena consciencia de que Giovio, su fuente principal, la bautiza como “la más perfecta de las empresas”?

Pues, la respuesta puede encontrarse en la diferente génesis de estas composiciones. Todas aquellas anteriores claramente fueron utilizadas por la corona española pero su origen no es exactamente peninsular. Las tres recogen material clásico, pagano, es decir, la crónica de Alejandro Magno y la mitología (género adecuado también para la historia del macedonio dada su mitificación) con las historias de Hércules y de Atlas. En los ejemplos expuestos al final del discurso para declarar las empresas españolas vemos que se trata de casos diferentes, donde la composición no se saca de fuentes “altas”, literarias y antiguas, sino de juegos de palabras, de burlas o de episodios picarescos que se reinterpretan estableciendo una directa referencia no tanto a un importante concepto moral que pueda valer para la historia de vida del portador o como enseñanza general, sino se circunscribe a un hecho de la vida, un acontecimiento específico acaecido en la existencia del portador y no, como en los casos antes expuestos, a cambios históricos en la vida de los gobernantes a los cuales se dedicaba la empresa. En resumen, por lo que

(1285-1312) así explicándola: “Tres diademas, que ofrece esta pintura/ símbolo son, si las advierto atento,/ de tres virtudes, que con sacro aliento/ el alma en tres potencias asegura. / En la memoria la esperanza dura, / tiene en amor la caridad su aliento, / y cautivo a la fe el entendimiento/ cede humilde su luz a luz más pura. / Si éstas coronan nuestro humano lodo/ y esta corona con igual balanza/ se pesa un día por tan alto modo, / ¿sin fe, sin caridad, sin esperanza, / qué vale el día, si se pierde todo?/ Día de más valer es si se alcanza”; en Gómez de la Reguera y Serna, 2011:81-85; Pietrasanta, 1634:133-134; Gracián, 2017:407-408.

respecta a las empresas españolas según el entendimiento de Gracián sus características son:

- una fuente menos noble;
- una referencia directa y limitable a un hecho de la vida del dueño de la empresa;
- la imposibilidad de entrega del mensaje al faltar uno de los elementos, la imagen o la parte escrita.

Se puede afirmar que con este apunte el autor jesuita considera el arte de las empresas en España un espejo de la sociedad, capaz de reflejar el índole pícaro y burlesco de la literatura que impropriamente podemos definir “nacional”.

En última instancia surge otra consideración sobre el cierre del pasaje del autor cuando presenta la empresa “día de más valer”. Esta se pone como ejemplo de empresa española que “dobla el primor” y participa de ambos géneros, la empresa y el enigma. Eso se debe al doble empleo del cuerpo de la composición, es decir la imagen, que puede significar por sí sola (las diademas como símbolo de valor y preciosidad) como también compenetrándose con la letra para compilar un mensaje más centrado. Al definir este tipo de invención capaz de duplicar la preciosidad la consideración de Gracián es claramente positiva, pero esto va en el sentido opuesto a las determinaciones de Giovio y Gómez de la Reguera, dos autores que expusieron esta empresa en sus tratados. El humanista italiano apostrofa esta composición como “muy extravagante” por la razón que va en contra de las reglas de la perfecta empresa establecidas por él.³⁵⁰ El español declara que “en cuanto a la forma de esta empresa, se aparta de los preceptos con que se han de formar, haciendo del cuerpo della parte del mote, o símbolo, que no es permitido”.³⁵¹

Esto puede sugerir que el aragonés, como parece patente, utilizó algunos textos específicos, en primer lugar a Paolo Giovio, para redactar su idea sobre las empresas, pero moldeándolos y enriqueciéndolos con un sistema que resulta muy peculiar, sobre todo si hacemos caso al tratamiento de jeroglíficos y emblemas no como géneros por sí sino como métodos para realizar una empresa. Hasta ahora hemos visto que en la casi totalidad de los tratados y discursos teóricos los jeroglíficos se ponen en el origen del género emblemático. El jesuita, al contrario, hace hincapié en la superioridad de la empresa por el simple hecho que une imagen y letra para significar algo de forma concisa, sin caer al

³⁵⁰ Jovio, 2012:169.

³⁵¹ Gómez de la Reguera y Serna, 2011:81.

exceso de oscuridad o a la demasiada claridad como podía pasar con los jeroglíficos y con los emblemas respectivamente. En este modo la empresa se puede considerar un género literario, retórico y, junto a su carácter resumido, es un óptimo ejemplo de agudeza. Por cierto, se trata de una herencia de su aprendizaje sobre los programas de enseñanza jesuíticos que, de todas formas, logró superar yendo más allá del marco exclusivamente práctico y dirigido a los objetivos exclusivos de la Compañía, algo que queda patente por la falta de autoría de Baltasar en favor de la firma de Lorenzo Gracián. Sin embargo, hay que decir que si la “Agudeza” es un tratado en que el aragonés se despliega en explicar de forma más detallada el género de la empresa, queda la constatación de que Alciato, a través de sus emblemas, fu uno de los mejores en utilizar la “agudeza”, único moderno entre todos los demás autores enunciados que son exponentes de la literatura clásica como Homero, Pitágoras, Esopo, Luciano. Como veremos en breve Gracián dedicó mucho espacio a Alciato en “El criticón” y, sobre todo, a reinterpretar un gran número de sus emblemas, pero en la misma “Agudeza” se desprende el extremo favor otorgado al jurista milanés. En efecto, en otros lugares de su tratado se refiere a Andrea Alciato siempre en términos positivos, describiéndolo como “ingenioso”, “juicioso”,³⁵² alguien que “no perdonaba su gran ingenio a género alguno de sutileza”³⁵³ y dotado de un “ingenio de los de primera clase y universal en todo genero de agudeza”.³⁵⁴ El jurista y humanista transalpino es entre los autores más citados por Gracián en la Agudeza y esta inclinación hacia él se debe claramente a su educación jesuítica apuntalada por el conocimiento con Vicencio Juan de Lastanosa quién, como mencionado anteriormente, dejó al aragonés libre acceso a su rica biblioteca donde, entre los numerosísimos volúmenes, se conservaban varios sobre el tema como, además de Alciato, Bocchi, Giovio, Ruscelli, Camilli, Palazzi, Saavedra Fajardo, Solórzano Pereira, incluyendo también a repertorios jeroglíficos como Horapolo, Pierio Valeriano y Kircher.³⁵⁵ El mismo dueño de la biblioteca y organizador del círculo literario que se

³⁵² Gracián, 1648:112.

³⁵³ Ibid.:142.

³⁵⁴ Ibid.:121. Sobre las citas de Alciato en la Agudeza véase Selig, 1956:7 ss.; Pérez Lasheras, 2007; Serés, 2010:118-119. Cabe decir que, a parte de los adjetivos dedicados a Alciato y su producción, en la “Agudeza”, Gracián pasa también a exponer 17 emblemas creados por Alciato, algo que hará de forma más extensa también en “El criticón”.

³⁵⁵ La lista de algunos volúmenes, más precisamente 983 libros y 143 manuscritos que no alcanzan más que el 15% de su biblioteca, fue redactada por J.G. Sparvenfeldt y se conserva en la Biblioteca Real de Estocolmo; López Poza, 2002:354.

reunía en su residencia no sólo estaba actualizado sobre la temática sino fue un estudioso de un tema afín a la emblemática y tomado como fuente de la emblemática, es decir la numismática, sobre la cual escribió el tratado “Museo de las medallas desconocidas españolas” (Huesca, 1945), donde insertó muchas ilustraciones de las medallas de su colección que, como él mismo declara en el texto, fue acrecida por Gracián quien buscó algunas medallas para brindárselas al aristócratas.³⁵⁶ El aragonés celebra a Juan de Lastanosa en varias obras, con la cita más extensa que puede leerse en “El discreto”:

¡Oh, célebre museo y plausible teatro de toda esta antigua griega y romana cultura, así en estatuas como en piedras, ya en sellos anulares, ya en monedas, vasos, urnas, láminas y camafeos, el de nuestro mayor amigo, el culto y erudito don Vincencio Juan de Lastanosa, honor de los romanos por su memoria, gloria de los aragoneses por su ingenio! Quien quisiere lograr toda la curiosidad junta, frecuente su original museo, y quien quisiere admirar la docta erudición y rara de la antigüedad, solicite el que ha estampado de las monedas españolas desconocidas, asunto verdaderamente grande, por lo raro y por lo primero.³⁵⁷

Pues, se puede entonces afirmar que Gracián tuvo conocimiento en ámbito emblemático asociado a la práctica retórica ya desde los tiempos de su educación, pero es probable que ahondó mucho más en el tema gracias a los humanistas reunido por Lastanosa, además que por los intereses del mismo aristócrata, algo que se refleja también por algunos indicios sobre su biblioteca a la cual el aragonés tenía libre acceso. De todas formas, el autor de la *Agudeza* no sólo habla en este tratado de emblemática citando más veces a Alciato y utilizando en más ocasiones algunos de sus emblemas, probablemente conocidos en la versión de los Emblemas comentada por Francisco Sánchez de las Brozas, sino también en *El Criticón*, donde nos ofrece indicios sobre sus intereses teóricos y prácticos. Pues, se trata de obra sobradamente conocida y que se puede identificar como

³⁵⁶ Cfr. Selig, 1956:2. Sin embargo, la huella emblemática no sólo en los intereses teóricos de Lastanosa y de su círculo sino en la práctica queda patente de un volumen que presenta 51 láminas, de las cuales 48 grabadas y 3 dibujadas, con empresas o otras composiciones incompletas, sin alma o cuerpo, titulado “Emblemas del Conde de Guimera” y conservado en la sala Goya de la Biblioteca Nacional de España (sign. ER 1504). En la portada se lee que procede “*De la Biblioteca de Vincencio de Lastanosa, Cavallero Infançon, Ciudadano de Huesca, y Señor de Figaruelas*”; cfr. López Poza, 2008.

³⁵⁷ Cfr. *Ibid.*:1.

la suma de la carrera de Gracián que aquí recoge en forma de novela los conceptos principales de los textos escritos anteriormente. De hecho, las tres entregas de la obra (1651, 1653, 1657) forman una verdadera novela filosófica que bajo forma de un viaje repasa las etapas de la vida (niñez, juventud, madurez, vejez) asociando a cada una caracteres y actitudes morales de las cuales son perfectos y opuestos representantes los dos personajes de la novela, Critilo (persona equilibrada y reflexiva) y Andrenio (más instintivo y directo), dos caras de la misma persona que ven el mundo y sus símbolos según perspectivas diferentes con las cuales intentan exponer los ejes de la doctrina tomista de la prudencia integrándola con otras teorías filosóficas. Andrenio representa al errático salvaje que, de una profunda ignorancia, entra en la vida gracias al encuentro con la razón, es decir con Critilo. Con cada capítulo, o crisis como se titulan en el texto, el autor nos conduce a través de las etapas de la vida desarrollada por medio de hechos alegóricos para expresar el paulatino descubrimiento del desengaño. La realidad se muestra visivamente por las apariencias que, sin embargo, son un engaño. Al final será Critilo, la razón, que tomará el dominio del hombre convirtiéndolo en un ser lo más posible racional y sabio. Este gradual descubrimiento satírico de la vida es llevado a cabo con un conjunto de recursos retóricos y literarios que hacen de este texto el campo de actuación perfecto por todas las formas de agudeza que Gracián analizó en el tratado que acabamos ver.³⁵⁸ Resulta algo natural, entonces, que uno de los medios para exponer los temas morales a lo largo de una vida entera sea la emblemática. El contenido moral, que es el centro y el objetivo primigenio de los emblemas, en esta obra aparece en ocasiones patente y en otras más encubierto, pudiéndose camuflar con las numerosísimas alegorías que constelan el texto entero.³⁵⁹

³⁵⁸ Entre las muchas fuentes y recursos literarios usados por Gracián en la redacción del texto cabe destacar una fuente conceptual y filosófica muy interesante por venir cargada de grandes inspiraciones simbólica. Es la Tabla de Cebes, un tratadillo que los humanistas renacentistas creyeron escrito en el siglo V a.C. pero que, en realidad, fue escrito en época imperial romana, en el I d.C. Dejando a otros lugares la explicación de este texto que representa la alegorización de las elecciones que tenemos que emprender durante la vida, por lo que respecta a la relación con el texto de Gracián, además de la dualidad entre vicios y virtudes comparable a la doble vertiente humana representada por Andrenio y Critilo, otro elemento relevante y común entre las dos obras es la matriz ecrástica de este viaje, con el elemento visual descrito con todos los pormenores para ser recordado y grabado en la memoria de los lectores y de los oyentes. De esta forma sigue los dictados mnemónicos de la *Ratio studiorum*, donde se recomienda también el uso del “cuadro de Cebes” en la clase media de gramática; cfr. López Poza, 2001. Por más noticias sobre la Tabla de Cebes véase Ruiz Gito, 1997; *La Tavola di Cebete*, 2010.

³⁵⁹ Es inútil decir que la producción bibliográfica sobre Gracián y *El Criticón* es cuantiosa, por eso hago aquí referencia sobre un selecto número de textos sobre las alegorías y el conceptismo detrás de la novela

Como analizado por López Poza, a lo largo de la obra de Gracián se pueden rastrear cinco modos en que se sirve de los emblemas: 1) utilización de emblemas reales; 2) alusión a emblemas; 3) modo de argumentación emblemático; 4) modo de expresión alegórico; 5) lenguaje metafórico.

El segundo modo, junto al cuarto, son quizá los más utilizados por el autor, algo que si es verdad que atestigua el uso de emblemas, al mismo tiempo en la mayoría de las ocasiones no deja patente la fuente de inspiración dado que, al tratarse de una novela, no se menciona el autor del símbolo primigenio.³⁶⁰ No obstante, no cabe duda de que Andrea Alciato y Paolo Giovio fueron entre sus mayores fuentes de inspiración ya en los tiempos de la Agudeza. En cuanto al segundo autor se refiere, en *El Criticón* se evidencia el conocimiento de todo su *corpus* o, cuanto menos, no sólo de las empresas. De hecho, en la cuarta crisis de la segunda parte titulada “Museo del Discreto” se aprende que: “Quexáronse algunos célebres modernos de que sus inmortales hechos se pasaban en silencio, habiendo habido elogios plausibles del Jovio para otros no tan esclarecidos”.³⁶¹ La referencia es con todas probabilidades a los “Elogios de los hombres ilustres”, pero claramente no puede faltar la mención de la obra por la cual Giovio es quizá más conocido por ser el teórico iniciador y organizador del género de la empresa: “Las empresas del Jovio puso entre las olorosas y fragantes, que con su buen olor recrean el cerebro”.³⁶² Sin embargo, Gracián no puede ser más explícito en la duodécima crisis de la tercera parte al referirse a la Isla de la Inmortalidad, donde se acogían los héroes y los varones famosos. Después de haber citado a los literatos clásicos como Homero, Virgilio, Plinio, Quinto Curcio, Jenofonte, explica que, si las águilas llegan volando, los cisnes surcando, las fenices de un vuelo, los demás, es decir, los seres humanos, lo podían hacer sólo remando y sudando, detallando que:

Fletó luego una chalupa, hecha de incorruptible cedro, taraceada de ingeniosas inscripciones, con iluminaciones de oro y bermellón, relevada de emblemas y empresas tomadas del Jovio, del Saavedra, de Alciato y del Solorçano; y decía el patrón haberse fabricado de tablas que sirvieron de cubiertas a muchos libros, ya de nota, ya de estrella;

de Gracián: Ayala, 1979; Batllori, 1958; Borghini, 1947; Heger, 1960; Krauss, 1962; Levisi, 1971; Romera-Navarro, 1941; además de la introducción y versión crítica de Santos Alonso en Gracián, 2016.

³⁶⁰ Cfr. López Poza, 2002:355.

³⁶¹ Gracián, 2016:368.

³⁶² *Ibid.*:375.

parecían plumas sus dorados remos, y las velas lienços del antiguo Timantes y del Velázquez moderno.³⁶³

Además del alto nivel descriptivo de estas palabras, aquí se manifiestan de forma clara los creadores de empresas y emblemas más seguidos por Gracián que los usó como fuente de inspiración a lo largo de su novela y no sólo.³⁶⁴

Comparar y analizar todas las alegorías, emblemas y alusiones de Gracián con los contenidos creados por estos últimos autores emblemáticos resultaría demasiado extenso en este lugar por tratarse más bien de tema digno de una investigación completa y con detallado aparato crítico. Sin embargo, cabe subrayar algunos ejemplos entre los más evidentes que se insertan en una tradición de utilizzo muy larga entre los jesuitas y en el mismo corpus del aragonés y que, además, ayuden también a entender la dificultad ínsita en el estudio de esta materia como también los baches en los cuales se puede fácilmente incurrir.³⁶⁵

5.4.1 El árbol de la palma

En la cuarta crisis de la primera parte Gracián escribe “No fue bastante este temor de la pérdida de mi hazienda para hacer volver un passo atrás mi afición, que, como la palma, crecía más a más resistencia”.³⁶⁶

Estamos enfrente de una referencia sobre la calidad de aguante y resistencia de la palma ya utilizada por el mismo Gracián en el Discurso XXVII de la Agudeza y ya analizada anteriormente. En este caso, dado también el valor otorgado por el aragonés a Andrea Alciato, la fuente directa se podría identificar exactamente en el jurista milanés y su emblema *Obdurandum adversus urgentia*. No hay ninguna duda entonces que el jesuita conociera la composición del italiano, pero en este caso, como también en otras ocasiones, se refleja la dificultad de averiguar la fuente directa usada por el autor dado que el tema de la palma y sus características son algo muy bien arraigado en la tradición literaria.

³⁶³ Ibid.:791.

³⁶⁴ En *El Criticón* el aragonés nombra en otra ocasión Andrea Alciato, atestiguando su relevancia en el ámbito simbólico: “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”; Ibid.:374.

³⁶⁵ El perfil emblemático de *El Criticón* ha sido analizado por Romera-Navarro, 1941; Selig, 1956; López Poza, 2002; Manning, 2007;

³⁶⁶ Gracián, 2016:107.

Como mencionado anteriormente este tópico ya se encuentra perfectamente explicado por Erasmo en el adagio *Palmam ferre* junto a la exposición de algunas de las más importantes fuentes antiguas. Sin embargo, junto a Alciato también Pierio Valeriano transmite esta lectura relacionada a la palma y muy interesante es la cita hecha también por Francesco Colonna en el *Hypnerotomachia Poliphili*, donde la palma es el símbolo, más allá de su significado jeroglífico en la primera composición egipcia de la novela, del victorioso desenlace de la psicomaquia, algo que puede compararse con la novela de Gracián dado que, junto a la Tabla de Cebes, es posible que retenga algunos influjos también de la simbólica cabalgada de Polifilo y su combate en sueño. Pues, si en este último caso estamos delante de una mera hipótesis, por todos los demás se puede afirmar con certeza que Gracián conociera la tradición tan sólo consultando la edición crítica de Sánchez de las Brozas de los Emblemas de Alciato (objeto de las atenciones del mismo escritor aragonés) donde, con referencia al arriba mencionado emblema, se citan las varias fuentes, tanto antigua como contemporáneas, a partir de Aulo Gelio y Plutarco para llegar al proverbio de Erasmo.³⁶⁷

5.4.2 Hércules galo

Es figura insertada por Gracián en dos pasajes diversos de *El Criticón*. El primero es en la segunda crisis de la segunda parte donde se declara: “Pero las que muchos celebran y las miran, y aun llegan a tocarlas con las manos, son las mismas cadenillas de Hércules, que procediéndole a él de la lengua, aprisionaban a los demás de los oídos”.

En la tercera parte, crisis número IV, se repite el tema pero esta vez en comparación negativa: “teníalos en son de presos aherrojados de las orejas, no con las cadenillas de oro del Tebano, sino con bridas de hierro”.

Si en el caso de la palma se trata de un solo símbolo que puede identificarse como jeroglífico y, por eso, puede tener fuentes diferentes de tipo literario o visual, aunque Alciato o Erasmo parecen ser la raíz del tema utilizado por Gracián, en este caso no cabe duda de que la fuente directa es un emblema de Alciato. Más precisamente se trata del emblema *Eloquentia fortitudine praestantior* [Que la elocuencia puede más que la fuerza]

³⁶⁷ Cfr. Sánchez de las Brozas, 1579:155-157. La misma relación entre el emblema de Alciato y el proverbio de Erasmo lo hace Diego López en su comentario a los emblemas de Alciato, en López, 1615:124v.-126r. Sobre el tema emblemático y su presencia en el *Criticón* véase Bustamante, 1980; López Poza, 2002:361.

que, tomando la numeración de los emblemas en la edición crítica de El Brocense corresponde al emblema número 180. La letra remata una imagen donde un viejo y barbudo Hércules, reconocible por la piel de león de recubre su cuerpo desnudo, la maza y el arco sujetado en la mano derecha e izquierda respectivamente.

Eloquentia fortitudine præstantior.

EMBLEMA CLXXX.



Fig. 5.18

Emblema *Eloquentiae fortitudine præstantior*, en *Francisci Sanctii Brocensis [...] Commentaria in andreae Alciati Emblemata*, Lugduni, 1573, p. 490.

Estos atributos son los únicos elementos que facilitan la identificación del sujeto representado dado que el hecho principal descrito por la imagen enseña unas cadenillas que parten de la lengua del dicho héroe para alcanzar los oídos de un grupo de personas puestas en pie en un plano trasero. El epigrama aclara esta representación que, sin este elemento, como habitualmente ocurre en la recolección de Alciato, se quedaría oculta a los demás. Se declara:

Arcum laeva tenet, rigidam fert dextera clavam.

Contegit et Nemees corpora nuda leo.

Herculis haec igitur facies? Non convenit illud

Quod vetus, et senio tempora cana gerit.

Quid quod lingua illi levibus traiecta catenis.

Queis fissa facileis allicit aure viros?

*Anne quod Alciden lingua, non robore Galli
Praestantem populis iura dedisse ferunt?
Cedunt arma togae, et quamvis durissima corda
Eloquio pollens ad sua vota trahit.*³⁶⁸

El significado del emblema es bastante claro y la referencia a la elocuencia es muy propia de la figura de Gracián, cuya educación y trabajo literario se dirige exactamente a esto. Como bien resumido por el comentario de Diego López en 1615, Alciato quiere significar que:

la elocuencia es como cadena, la qual entrando por los oydos de los oyentes los lleva, y arrebatada tras si presos como con cadena. Podemos moralizar, y entender por Hercules los Predicadores, los quales con la suavidad, y dulçura de sus palabras, y eloquente doctrina que sale de sus bocas, y se entra por las orejas de los oyentes, estando dispuestos para recibir los buenos consejos, y santas amonestaciones, llevan, y arrebatan tras si los ánimos, y coraçones de los hombres, como presos, y encadenados.³⁶⁹

Pues, un elogio de la palabra elocuente que, como una de las herramientas del arte retórica, logra derrotar a los poderes de la fuerza física y brutal, exactamente como se desprende del título del emblema. Sin embargo, Sánchez de las Brozas comentando el emblema brinda la fuente directa de esta representación llamada Hércules galo. Se trata de los “Diálogos” de Luciano de Samósata quien, según comenta el humanista español, recuerda una estatua de Hércules que vio en Galia años atrás. Un viejo calvo, piel arrugada y abrasada por la piel como la de los marineros al punto de resultar negra, pero, pese a mostrarse de esta forma tan lejana de la habitual representación hercúlea, lleva sus atributos. De hecho, en lengua celta Hércules se llama Ogmio y la representación escultórica se concluía con este personaje arrastrando a través de cadenillas de oro y

³⁶⁸ Aquí la traducción en Alciato, 1993:223: “Lleva en la siniestra el arco, en la diestra la dura maza, y cubre su cuerpo desnudo el león de Nemea. -¿Es, pues, ésta la imagen de Hércules? No es pertinente una cosa: que sea viejo y lleve las sienes canosas- ¿Por qué, con la lengua atravesada por finas cadenas, arrastra fácilmente a los hombres, que las tienen fijadas a las orejas? - ¿Acaso no dicen los Galos que el extraordinario Alcides dio a los pueblos leyes por la fuerza de la elocuencia y no de las armas? Las armas ceden ante las togas, y aunque los corazones sean muy duros, la poderosa elocuencia atrae hacia sus votos”.

³⁶⁹ López, 1615:412r.

ámbar una multitud de hombres por sus orejas. La exposición de Luciano subraya que estas cadenas, por tener el héroe las manos ocupadas por la maza y el arco, se enganchan en la lengua de Hércules que por consiguiente arrastraba todos los demás con su boca. El mismo autor clásico, cuyas informaciones repitió El Brocense, explica que los Celtas no creían que el dios de la palabra fuera Hermes sino Hércules y lo representaban anciano porque la palabra se demuestra fuerte solamente en edad madura. Además, según los Celtas, el héroe cumplió todas sus hazañas gracias a su sabiduría y a su palabra.³⁷⁰

Pues, si Gracián conocía perfectamente esta tradición del Hércules galo y de su fuente antigua dado que los comentarios más extensos al texto de Alciato siempre recuperan estas noticias, no cabe duda de que la fuente directa para el aragonés fue Alciato y su capacidad de visualizar esta descripción literaria de Hércules.³⁷¹ Así que, en este caso, de forma diferente que en el anterior, se puede afirmar que Gracián alude al emblema de Alciato, sin posibilidad de otras fuentes. Además, el interés del aragonés en este emblema e imagen queda patente por el tema de este, es decir la elocuencia, algo que afecta directamente al escritor español. Claramente, Gracián no cita el emblema completo de Alciato, pero sí alude al significado y a su forma visual, como si de un jeroglífico se tratara.

5.4.3 *Ferro et auro*

En la segunda parte de El Criticón, crisis III, Gracián así expone una idea sobre los gobernantes: “¿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 dinari, y dinari e piu dinari”.³⁷²

En la anteriormente mencionada cita de Gracián sobre las fuentes utilizadas a lo largo del texto el autor nombra manifiestamente a Giovio y Alciato, pero también a Solorzano y a Saavedra Fajardo. Con el pasaje que acabamos de ver Gracián hace referencia, o sería

³⁷⁰ Cfr. Sánchez de las Brozas, 1579:490-493; López, 1615:410r.-412r.; Alciato, 2009:474-475.

³⁷¹ Ya hemos dicho de la edición pirata de los *Emblemata* de Alciato de 1531 donde el humanista italiano, desconociendo la publicación, no pudo dar sus instrucciones para las imágenes que, en realidad, no sabemos si él pensó como complemento al texto. De hecho, en la xilografía representante el cuerpo del emblema en cuestión vemos mucha imprecisión, con las cadenas que conectan Hércules con las otras personas que los unen de las caderas. En la edición de 1534, supervisada por Alciato que, probablemente, decidió trabajar en esta edición ilustrada exactamente para corregir los errores de representación de la anterior, podemos ver una imagen más adecuada y que será replicada en las ediciones posteriores, con las cadenas que salen de la boca del héroe para atarse a los oídos de los demás; cfr. Alciato, 2009:473.

³⁷² Gracián, 2016:349.

mejor decir que alude a la empresa 69 de Diego Saavedra Fajardo titulada *Ferro et auro* [Con hierro y con oro]. La relación entre ésta y las palabras del aragonés es patente en referencia a las herramientas usadas para gobernar de la forma más adecuada. El cuerpo de la empresa enseña una mano que, saliendo de una nube lateral, empuña una espada y un ramo dorado apoyándolos sobre el orbe terrestre. Como explica Saavedra Fajardo en la exposición de la empresa:

El mundo se gobierna con las armas y riquezas. Esto significa esta Empresa en la espada y el ramo de oro que sobre el orbe de la tierra levanta un brazo, mostrando que con el uno y el otro se gobierna, aludiendo a la fábula de Eneas en Virgilio,³⁷³ que pudo con ambos penetrar al infierno y rendir sus monstros y furias. [...] Y así, no debe el príncipe resolverse a la guerra sin haber reconocido primero si puede sustentalla.³⁷⁴



Fig. 5.19

Ferro et auro, en Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*, 1640, p. 375.

Gracián con su pasaje ofrece una interpretación de esta empresa, claramente criticando los hábitos políticos y sociales contemporáneos. Lo que más importa es comprender que Gracián, sobre todo en el caso de Saavedra Fajardo, ofrece a lo largo de su texto unas interpretaciones de sus creaciones simbólicas y no una copia literaria o descripción, como

³⁷³ *Aen.*, 6, 290-291.

³⁷⁴ Saavedra Fajardo, 1999:785-786.

en muchas ocasiones se produce con Alciato. No cabe duda de que Fajardo, como también Solorzano, representan dos de los autores simbólicos más usados en *El Crítico*.³⁷⁵

5.4.4 El ingenio obstaculizado

Hasta ahora hemos visto tres diferentes maneras con las cuales Gracián recupera y alude a sus fuentes emblemáticas. Pasamos a ver algunas soluciones emblemáticas utilizadas por el literato jesuita que pueden remitir, además de las habituales fuentes emblemáticas, también a ámbitos filosóficos que en la educación jesuítica no parecen ser tan consideradas. En este sentido siempre en la cuarta crisis de la segunda parte, que como ya hemos visto se titula “El museo del discreto”, leemos:

“- Vine a tomar el vuelo, que pudiendo levantarme a las más altas regiones en alas de mi ingenio, la envidiosa pobreza me tenía apesgado”.³⁷⁶

Existe aquí una directa relación con un emblema de Alciato dictada tanto por el significado de esta imagen como de su descripción, subrayando el papel del ingenio y de la pobreza. La referencia es al emblema CXX de la edición de Sánchez de las Brozas titulado *Paupertatem summis ingeniis obesse, ne provehantur* [La pobreza perjudica a los mayores ingenios y hace que no progresen].³⁷⁷ La imagen del emblema enseña un hombre de espaldas que lleva en la mano izquierda dos alas que elevan el brazo y, junto a él, toda la parte zurda de su cuerpo hacia arriba, haciendo que casi despegara del suelo como sugerido de la pierna levantada para llegar al coronado Dios Padre entre las nubes. Sin embargo, su movimiento se retiene por una gran piedra que ejerce su peso en la mano derecha que se dirige hacia abajo, hacia el suelo, arrastrando la parte derecha del cuerpo indicado por la pierna bien plantada en el suelo.

³⁷⁵ Sobre las referencias de Gracián a Saavedra Fajardo véase López Poza, 2002:360 ss.

³⁷⁶ Gracián, 2016:358.

³⁷⁷ Alciato, 1993:159.

Paupertatem summis ingeniis obesse,
ne prouchantur.

EMBLEMA CXX.



Fig. 5.20

*Paupertatem summis ingeniis obesse, no provehantur, en Francisci Sanctii Brocensis
[...] Commentaria in andreae Alciati Emblemata, Lugduni, 1573, p. 374.*

La *subscriptio* es muy clara con respecto al significado del conjunto:

Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet alas.

Ut me pluma levat, sic grave mergit onus.

Ingenio poteram superas volitare per arces,

Me nisi paupertas invida deprimeret”.³⁷⁸

Pues, como bien descrito en los versos con esta imagen se quiere significar la imposibilidad de elevación del *ingenium* si angustiado por las dificultades terrenales, materiales y cotidianas, en este caso la pobreza que limita el éxito del genio de los seres humanos. El comentario de El brocense es muy reducido, entre los menos extensos de la entera obra al contar con cinco líneas de texto que se concluyen con la fuente principal de la cual pudo aprovecharse Alciato, es decir, una sátira de Juvenal.³⁷⁹ Sin embargo, sólo al mirar la imagen del emblema podemos darnos cuenta de que se trata de un claro

³⁷⁸ “De mi diestra pende una piedra, mi otra mano tiene alas. Así como las plumas me elevan, me hunde por otra parte el grave peso. Por mi ingenio podría sobrevolar las cumbres más altas, si no me lo impidiera la desfavorable pobreza”; en Íd.

³⁷⁹ *Sat.*, VII, 53. Sánchez de las Brozas en su edición cita la sátira de referencia como la número 3. En realidad, se trata de la 7, como bien indicado por Diego López en 1615; cfr. López, 1615:298r; Sánchez de las Brozas, 1579:358.

préstamo visual de una de las xilografías del *Hypnerotomachia poliphili* para significar el oxímoron *festina lente*. En la obra de Francesco Colonna se muestra el jeroglífico de una mujer sentada en su nalga derecha mientras parece levantarse sobre la pierna izquierda, elementos a los cuales se oponen los atributos y las posturas de los brazos: dos alas en la mano derecha y una tortuga en la izquierda.



Fig. 5.21

Velocitatem sedendo tarditatem tempera surgendo, en Francesco Colonna, *Hypnerotomachia poliphili*, 1499.

Las alas, símbolo de rapidez, se oponen a la lentitud de la tortuga y a esto se contraponen otra dualidad, aquella del cuerpo que se queda sentado en la parte de las alas y, al contrario, intenta levantarse con relación a la tortuga. El significado en la novela italiana es *Velocitatem sedendo, tarditatem tempera surgendo* [Atempera tu velocidad sentándote y tu pereza levantándote],³⁸⁰ pero, como mencionado, Alciato al cambiar el significado del conjunto simbólico (y Gracián que recoge el emblema y su significado) toma el concepto de las alas como elevación del intelecto y del ingenio directamente de la imagen platónica de las alas del alma y su ascenso hacia el mundo divino,³⁸¹ algo confirmado también por la presencia de Dios Padre como meta para el sujeto del emblema y que se representa, excepto que en la primera edición pirata de 1531, ya desde la edición de 1534.

³⁸⁰ Colonna, 2008:258, n. 108. Si la paradoja alas-tortuga viene del adagio de Claudiano *Testudo volat* (*Eutr.*, I, 352), tenemos que remontar a Esopo (352d) para la fuente más antigua. Más precisamente a la fábula que cuenta de la tortuga que empuja el águila a enseñarle a volar, con un final digno del mito de Faetón; cfr. Colonna, 2006:616, n. E, vol. II.

³⁸¹ Sobre el tópico platónico y neoplatónico véase Courcelle, 2001.

De esta edición la imagen, pese a algunos cambios, siempre contemplará la figura de la divinidad como término del ascenso intelectual.³⁸²



Fig. 5.22

Paupertatem summis ingeniis obesse ne provehantur, en Andrea Alciato, *Emblematum liber*, Augsburg, 1531.



Fig. 5.23

Paupertatem summis ingeniis obesse ne provehantur, en Andrea Alciato, *Emblematum liber*, Augsburg, 1534.



Fig. 5.24

Paupertatem summis ingeniis obesse ne provehantur, en Andrea Alciato y Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas*, Najera, 1615.

³⁸² Sobre las representaciones de Alciato es el caso de hacer algunos apuntes. En la edición de 1531, no aprobada por Andrea Alciato y de la cual como se ha dicho en más ocasiones las imágenes en muchos casos no se corresponden al contenido del emblema y a su significado, el hombre cuyo ingenio no puede alimentarse por su pobreza se representa como un individuo que lleva puesto traje solemne con sombrero de doctor, es decir, todo lo contrario de cuanto el emblema quiere describir. De la edición Wechel de 1534, aprobada por Alciato quien puso boca en las elecciones gráficas, ya vemos que el hombre se ha convertido en un niño desnudo, típica representación renacentista del *genius*, como confirmará también Ripa en la alegoría del *Genio buono secondo i Gentili*, cfr. RIPA (2012), p. 222. Entre los autores cuyas informaciones fueron recogidas por los humanistas podemos citar a san Agustín (*De civ. Dei*, VII, 13), quien a su vez informa sobre las nociones de Varrón sobre el *genius*; Marciano Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, II, 152-153); Apuleyo (*De deo Socratis*, XVI, 156); Censorino (*De die natali liber*, III, 1-6). Alciato entonces quiere representar esta tradición típicamente renacentista y, dado el conocimiento de Gracián sobre este autor es posible que conociera la edición de los *Emblemata* de 1534. Sin embargo, en las representaciones posteriores del emblema (hago referencia a la edición de Sánchez de las Brozas de 1573 y de Diego López de 1615 pero será solución para todas las otras publicaciones) el hombre noblemente ataviado y el niño/genio desnudo desaparecen para dejar espacio a un hombre adulto cuyo vestido indica indigencia. Algo que denuncia, con este y muchos más casos existentes, una simplificación icónica de los emblemas que los alejan del sentido más estricto que Alciato quiso brindarles; sobre el tema véase Alciato, 2009:103-110; Conticelli, 2007:147-149

Ahora bien, no podemos saber si Gracián estuvo al tanto de la concepción neoplatónica sobre la cual se basa el emblema de Alciato y la representación que él mismo quiso para su epigrama, pero reconociendo la amplitud de la educación alcanzada por el jesuita español tanto en los colegios jesuitas, donde se impartían también las enseñanzas más acordes y actualizadas a las ciencias humanísticas más modernas, como a través de la frecuentación de la biblioteca de Lastanosa, es probable que su conocimiento se extendiera a estos ámbitos filosófico propicios para el nacimiento de la ciencia simbólica en territorio italiano y no sólo.

5.4.5 Nosce te ipsum

Pasamos a analizar otra referencia de Gracián a un emblema de Alciato que, en su significado, necesita la consciencia de un trasfondo filosófico identificable como algo aparentemente ajeno a la educación del aragonés y que, sobre todo, se pone como fundamento de la ciencia simbólica renacentista, de forma parecida al emblema que acabamos de comentar. Estamos en la octava crisis de la primera parte, titulada “Las maravilla de Artemia”, y se lee: “Entrególe juntamente un espejo de purísimo cristal, obra grande de uno de los siete griegos, explicándole su manejo y eficacia”.³⁸³

La referencia al espejo perteneciente a uno de los siete grandes sabios griegos remite directamente a uno de los emblemas que Alciato creó como añadido a su primera edición de los *Emblemata*. El conjunto simbólico al que se refiere se titula *Dicta septem sapientum* [Los dichos de los siete sabios] y corresponde al emblema 186 de la recolección de El Brocense. La imagen reparte el espacio visual en siete compartimentos, uno por cada sabio. Con esta composición emblemática se entiende a la perfección el modo en que título, imagen y epigrama se conjugan e interpolan entre sí para realizar un significado unívoco y con diferentes niveles de interpretación. De hecho, la mera imagen no serviría para comprender el sentido del emblema y se necesita al epigrama para comprender, gracias a su concisa descripción, las difíciles imágenes que componen el cuadro emblemático cuyos pequeños detalles quedarían oscuros:

³⁸³ I, VIII, 250, en Gracián, 2016:177.



Fig. 5.25

Dicta septem sapientum, Andrea Alciato y Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas*, Najera, 1615.

Haec habeas, septem Sapientum effingere dicta,

Atque ea picturis qui celebrare velis.

Optimus in rebus modus est, Cleobulus ut inquit:

Hoc trutinæ examen, sive libella docet.

Noscere se Chilon Spartanus quemque iudebat:

Hoc speculum in manibus, vitraque sumpta dabunt.

Quod Periander ait, frena adde, Corinthius, irae:

Pulegium admotum naribus efficiet.

Pittacus at, ne quid, dixit, nimis, haec eadem aiunt.

Contracto qui git ore liquefaciunt.

Respexisse Solon finem iubet, ultimus agris.

Terminus haud magno cesserit ipse Iovi.

Heu, quam vera Bias; est copia magna malorum:

Musimoni insideat effice Sardus eques.

Ne praes esto, Thales dixit; sic illita visco,

*In laqueos sociam parra, meropsque trahit.*³⁸⁴

³⁸⁴ “Aquí tienes los dichos de los siete sabios por si los quieres dibujar o celebrarlos con pinturas. Como dijo Cleóbulo, lo mejor en todo es la medida: esto enseña el fiel de la balanza o la plumada. Quilón el espartano mandaba a todos conocerse a sí mismos: esto lo representarán un espejo o un vidrio tomado entre las manos. Lo que dice Periandro de Corinto es «refrena tu ira»: el poleo llevado a la nariz lo representa. Pitaco dijo «nada en demasia», y esto mismo es lo que dicen, con la boca contraída, los que mascan el gyt. Solón manda haber previsto el fin de las cosas: el último término de un campo no cedería ante el gran Jove. ¡Cuán grande es, ay, la verdad de Bías: «hay una gran abundancia de males»! Pinta un Sardo cabalgando un musmón. «No salgas fiador», dijo Tales; así, atraen a su compañera a la red el ave parra y el abejarruco”, en Alciato, 1993:229.

Claramente la concisión del epigrama se refiere a la dificultad de explicar los dichos de los siete sabios griegos en una corta composición poética que, no puede ser de manera diferente, se extiende más que los habituales epigramas. El listado de los siete sabios según transmitido por las fuentes antiguas no es fijo y aquello que aquí se ofrece se corresponde a cuanto afirmado en la *Anthologia Graeca*,³⁸⁵ algo usual para el italiano que basó la primera versión de sus *Emblemata* exactamente sobre este texto que, además, tradujo personalmente. Pues, Gracián ahonda en la composición de Alciato poniendo su lupa sobre el celeberrimo dicho de Quilón *nosce te ipsum* [conócete a ti mismo], que fue entre los tres que se esculpieron en el pronaos del templo de Apolo en Delfos, como subrayado por Diego López en el comentario al emblema en cuestión.³⁸⁶ En este se hace directa referencia a la recolección de adagios de Erasmo, donde se incluye el *nosce te ipsum* con una gran cantidad de fuentes antigua sobre el tema.³⁸⁷ Entre las citas de Cicerón,³⁸⁸ Ovidio,³⁸⁹ Juvenal³⁹⁰ y Macrobio,³⁹¹ algo que atestigua la continuidad de este tema en la cultura Occidental,³⁹² el comentarista español copia directamente de Erasmo al brindar el significado de esta sentencia, es decir, “alabança de la modestia, y medianía, para que considerándose, y conociéndose cada uno no pretenda cosas mayores de lo que puede”.³⁹³ Pues, no es más que una incitación a la prudencia, la reina de las virtudes cardenales por ser la más importante entre las cuatro y con eso se comprende el atributo de la representación emblemática de Quilón que lleva en la mano el espejo, algo que Gracián destacó con sus palabras. En efecto, el espejo puede asumir varios significados como la soberbia, la lujuria, la vanidad, pero es también uno de los atributos más utilizados para la alegoría de la prudencia a partir de la Edad Media y, aún más, en el Renacimiento, tanto que Cesare Ripa la describe como una mujer con doble cara que lleva en la mano derecha una flecha a la que se envuelve una remora y en la izquierda un espejo, que significa:

³⁸⁵ *Ant. Grae.*, IX, 366. Véase también Platón, *Prot.*, 343a y Diógenes Laercio, *De clarorum philosophorum vitis*, 1, donde se ofrece las vidas y los hechos destacables de los siete sabios.

³⁸⁶ Diego López, 1615:425r.-426r. Sobre la incisión de las tres sentencias en el pronaos del templo griego de Delfos véase Platón, *Carm.*, 164d-165a.

³⁸⁷ Erasmo, 2014:598-601, adagio 595.

³⁸⁸ *De Leg.*, I, 59; *Verre*, II, 3, 68, 15; *Filipp.*, II, 28, 68.

³⁸⁹ *Ars.*, II, 499-500.

³⁹⁰ *Sat.*, II, 27.

³⁹¹ *In Somn. Scip.*, I, 9, 1-2; II, 12, 6.

³⁹² Sobre el origen y la tradición de esta sentencia que será tratada también por los Padres de la Iglesia véase Courcelle, 2001:17-243.

³⁹³ Diego López, 1615:425r.

la cognizione del prudente non poter regolare le sue azioni, se i proprii suoi difetti non conosce e corregge. E questo intendeva Socrate³⁹⁴ quando esortava i suoi Scolari a riguardar se medesimi ogni mattina nello specchio.³⁹⁵

[la cognición del prudente no poder regular sus acciones si no conoce sus defectos y los corrige. Y esto entendía Sócrates cuando espoleaba sus alumnos a mirarse en el espejo cada mañana]

Aquí tenemos la explicación del uso del espejo y de la acción de reflejarse en él relacionado al precepto “conócete a ti mismo”, es decir, una exhortación para encontrar la verdad dentro de sí en vez de fuera, renunciando al mundo de las apariencias y de los sentidos más terrenales para reconocerse como mortal y rehuir la tentación de igualarse a la divinidad.³⁹⁶ El trasfondo de esta representación de la prudencia relacionada al espejo y al precepto griego presupone un gran sincretismo entre literatura, filosofía clásica, literatura cristiana (a empezar de los padres de la Iglesia) y el intento humanístico de reconciliarlos en una doctrina persistente. Así este tópico lo encontramos como uno de los ejes, o sería mejor decir símbolos literarios fundamentales del neoplatonismo, pero también de la doctrina del estagirita. Este último caso lo expone perfectamente Ripa, siempre en la descripción de la alegoría de la Prudencia:

³⁹⁴ Diógenes Laercio, II, 33.

³⁹⁵ Ripa, 2012:492-493.

³⁹⁶ Quizá, como indicado por Diego López en el comentario del emblema, la fuente para esta relación entre el espejo y la sentencia del templo de Delfos puede ser Séneca, *Q. Nat.*, I, 17. Aquí declara que: “Inventáronse los espejos para que el hombre se viese a sí mismo. De aquí resultan muchas ventajas; en primer lugar, el conocimiento de su persona, y además, en algunas ocasiones útiles consejos”. Hay que destacar que Andrea Alciato dedicó un emblema a la sentencia del templo de Delfos ya en la primera recolección de emblemas publicada en 1534, más precisamente el emblema XLVI *Submovendam ignorantiam* [Que la ignorancia debe destarrarse]. Con esta composición hace referencia a la esfinge y su célebre enigma y que, según la interpretación del autor representa la ignorancia que puede ser derrotada simplemente siguiendo el precepto *nosce te ipsum*. Aquí hay una analogía entre la esfinge de Alciato y aquella presente en la Tabla de Cebes, que ya hemos dicho ser una de las probables fuentes conceptuales para El Criticón. En el anónimo tratado el ser mítico representa la insensatez, que para los seres humanos es como una esfinge dado que indica por enigmas lo que es bien y lo que es mal en la vida; quienes no lo entienden se quedan atrapados en la insensatez de su incapacidad de comprensión, despilfarrando su existencia. Delante a quienes logran discernir entre el bien y el mal es la misma insensatez que fallece y se podrá gozar de la vida en su plenitud. Según Alciato todo esto es posible siguiendo la sentencia délfica. Este emblema demuestra perfectamente el sincretismo filosófico y literario del letrado milanés, juntando en una sola composición simbólica la tradición de la Tabla de Cebes, la leyenda de la esfinge y la tradición del precepto de Delfos. Una operación realizada también por Gracián en El Criticón y con las varias citas emblemáticas y de las diferentes tradiciones literarias y filosóficas, algo todavía más atrevido con respecto a Alciato dado que Gracián era miembro de la Compañía de Jesús y por eso, como dicho anteriormente, todas sus obras tenían que ser aprobadas; cfr. Alciato, 2009:263-266; Alciato, 1993:230-232.

La Prudenza, secondo Aristotile, è un abito attivo con vera ragione circa cose possibili per conseguire il bene e fuggire il male, per fine della vita felice; e per la vita felice si deve intendere quella che si aspetta doppo il pellegrinaggio di questa presente, secondo i Teologi, e secondo una parte dei Filosofi, quella che si puol avere e partecipare nel tempo dell'unione dell'anima col corpo, per li quali ambidoi fini si può e si deve adoprare la prudenza, come pare che mostri Cristo Signor nostro dicendo nel Vangelo: «Prudentiores sunt filii huius saeculi filiis lucis»³⁹⁷.³⁹⁸

[La Prudencia, según Aristóteles, es habito activo con verdadera razón sobre las cosas posibles para conseguir el bien y rehuir el mal, para el fin de la vida feliz; y por la vida feliz tenemos que entender aquella que se espera después del peregrinaje de esta vida presente, según los Teólogos, y según una parte de Filósofos, aquella que se puede tener y participar en el tiempo de la unión del alma con el cuerpo, y para ambas finalidades se puede y se tiene que usar la prudencia, como parece enseñar Cristo el Señor Nuestro afirmando en el Evangelio: «los hijos de este mundo son más astutos con su propia gente que los hijos de la luz»]

Aquí notamos el gran sincretismo que puede crearse sobre esta tradición y de la cual Gracián claramente estaba al tanto, como también tenía conocimiento de otra empresa sobre el tema realizada por otra de sus fuentes manifiesta, Diego Saavedra Fajardo. Su empresa 28 muestra, bajo el alma *Quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur* [Lo que es, lo que ha sido, lo que pronto será], un cuerpo compuesto por una serpiente coronada que se enrosca en un cetro puesto sobre un reloj de arena; el animal se refleja en dos espejos puestos a los dos lados. Ya el íncipit del comentario del autor deja patente el objeto de la composición: “Es la prudencia regla y medida de las virtudes”.³⁹⁹ Sigue en su explicación sobre la importancia de esta reina entre las virtudes para los gobernantes y la alusión del tiempo presente, pasado y futuro es parte integrante de la tradición de esta representación, al mismo tiempo que la serpiente, como ya se ha visto en Ripa. Sin embargo, aquí todavía no falta el elemento del reflejo emitido por los espejos, algo muy bien consolidado en la iconografía renacentista y, por consiguiente, barroca, como claramente en la emblemática.

³⁹⁷ Lc, 16.8.

³⁹⁸ Ripa, 2012:492.

³⁹⁹ Saavedra Fajardo, 1999:412 ss.

Resulta interesante arrojar luz sobre este pasaje de El Criticón porque deja más claro aún la gran obra de docto abastecimiento llevado a cabo por Gracián que recojo de algunas fuentes emblemáticas como Alciato, Giovio, Saavedra Fajardo, e incluso el *Imago primi saeculi*, pero reelaboró estas fuentes, a veces aislando algunos elementos, a veces modificando en parte sus significados, pero siempre sin perder de vista los grandes cruces culturales que estas citas podían acarrear.⁴⁰⁰ Algo que sabía poder atraer las atenciones de otros exponentes de la Compañía fastidiados por la falta de solicitud de licencia para publicar textos de la desmedida envergadura humanística como los del aragonés. Esto quedó patente en las palabras del General Superior Goswin Nickel, quien intentó sin éxito que Gracián no publicara la tercera entrega de El Criticón. Eso le costó al autor la cátedra de Zaragoza, una reprehensión pública y un ayuno de pan y agua, pero no sólo. Después de haberse mudado en la casa de la Compañía en Graus, el General Goswin escribió a los superiores de la casa:

Conviene velar sobre el mirarle a las manos, visitarle de quando en quando su Aposento y papeles y no permitirle encerrada en el aposento si le hallasse algún papel o escritura contra la Compañía, o contra su gobierno, compuesto por dicho padre Gracián,

⁴⁰⁰ El perfecto conocimiento del significado simbólico del espejo y todas sus implicaciones filosóficas son atestiguadas por la constante presencia de este en varias etapas del viaje de Critilo y de Andrenio, más allá del pasaje del cual se ha generado este análisis. De hecho, el espejo aparece en II, X, 304, cuando Gracián recoge un cuento del Bestiario medieval explicando que, al subir al palacio de Virtelia, los viajeros escogieron el sendero más difícil, exactamente como prescrito por la buena filosofía, es decir, para alcanzar la virtud (significado de Virtelia en el texto) siempre hay que escoger el camino más empinado y difícil en lugar del más plano y sencillo que conduce al vicio. En el medio del camino de los matorrales de la jungla salieron algunos animales, entre los cuales un tigre que por dos veces intentó acosarlos, pero gracias al escudo de cristal de Critilo, “espejo fiel del semblante”, la fiera se “vio en él tan feamente descompuesta, espantada de sí misma echó a huir, con harto corrimiento de su necio exceso”, en Gracián, 2017:473. Se trata de una reinterpretación de los bestiarios donde se relata del hábito de los cazadores para despistar el tigre que los persigue de esta forma: *elli [el tigre] se dilecta de mirare indel specchio, sí che quando lo savio cacciatore vae per prendere li suoi filioli a la tana, se porta con seco molti specchi e vasene a la thana del thygro, e quinde li soi filioli trahe e partese con essi. E quella via und'elli fugge sí va ponendo li specchi; e quando lo thyr torna a la tana e non trova li figlioli, sí mette ad correre di grande força sí che bene giungerebbe lo cacciatore, ma trova questi spechi per la via. Sí sse regge a miralli e non segue pú lo cacciatore; che s'elli vedesse li suoi figlioli e vedesse li specchi, si lassarebbe portare via li filioli per mirare li specchi, en el Libro della natura degli animalí, en Bestiari Medievali, 1996:446-447, también 389; 501; 608-609. Pues, pese a tener sus hijos presos de los cazadores, el tigre no consigue alcanzarlos porque encuentra en su camino los espejos dejados por los mismos cazadores y mirándose en ellos se despista, olvidándose así de recuperar los críos. Esta es sólo una interpretación de la tradición del espejo, que Gracián claramente estudió a fondo llegando a repetir el significado del *nosce te ipsum* relacionado a él en III, V, 152 cuando se le explica a Critilo que el Engaño no quiere que los seres humanos se miren “en el espejo cristalino del propio conocimiento” exactamente para no llegar a conocerse y alcanzar la virtud o más bien el desengaño.*

VR lo encierre y tengale encerrado hasta que este muy reconocido, y reducido, y no le permita mientras estuviere incluso tener papel, Pluma, ni tinta; pero antes de llegar a esto, assiguresse bien VR que sea cierta la falta, que he dicho, por la qual se le ha de dar este castigo; para proceder con mayor acierto, será muy conveniente que quando ay tiempo siga VR el sentir de sus consultores y despues nos vaya avisando de lo que ha sucedido, y de lo que ha obrado: el valernos del medio de la inclusion. Ya que otros no han sido de provecho, es medio necesario y justa defenssa de nuestra Compañía, a la qual estamos obligados en conciencia los superiores della.⁴⁰¹

Pues, puede decirse sin duda que Gracián fue hostigado por la misma Compañía de la que formaba parte y que lo educó según los dictados de la *Ratio Studiorum* que, ya hemos visto, aseguraba la herramienta emblemática para la consecución de una mejor retórica y de la aplicación de las prácticas espirituales. Sin embargo, Gracián se fue mucho más allá de estas enseñanzas escribiendo sobre temas filosóficos, o cuanto menos con herramientas filosóficas que en ocasiones parecían ir en contra de la misma doctrina cristiana de la cual los jesuitas eran fieles defensores y propagadores en una época donde el uso de las imágenes ya estaba reglado por décadas de debates, pronunciaciones y prácticas. La gran sabiduría y la gran conciencia de ella, algo que tomando a préstamo la sentencia delfica se podría definir como el máximo conocimiento de sí mismo, dirigieron Gracián hacia la completa eclosión de su sincrética vena poética en la que no ahorra ninguna alusión, descripción, ni herramienta retórica para exponer de la forma lo más preciosa y memorable posible una idea completa de lo que tenía que ser la sociedad de su tiempo, más allá de la estricta visión cristiana que, de todas formas, nunca renegó siguiendo en las filas de la Orden hasta el último de sus días. Sin embargo, surge una pregunta: ¿Se puede considerar Baltasar Gracián como un exponente de la emblemática jesuítica o sería mejor estimarlo como un bateador libre, atrevido y capaz de alejarse de la normal teoría y práctica de la imagen simbólica jesuítica? Pues, su postura y su producción me hacen inclinar hacia la segunda hipótesis. Sin embargo, no cabe duda de que el aragonés nació literaria y culturalmente gracias a los jesuitas (y más en general en ambientes eclesiásticos) y por estos fue moldeado según la habitual pedagogía que se llevaba a cabo

⁴⁰¹ Carta del General Goswin Nickel al Provincial Jacinto Piquer, 16 de marzo de 1658, Archivo Histórico Nacional, Jesuitas, legajo 254 documento 190, reproducida en Manning, 2007:234-235.

ya desde tiempo en sus colegios. No obstante, los jesuitas le otorgaron una primera chispa, la mecha que prendió fuego sólo gracias a los libres saberes, sin imposiciones, que pudo aprender a través de una de las grandes bibliotecas del siglo XVII a la que tuvo libre acceso. Siguiendo el camino que ya estaba trazado por la enseñanza seguida en los colegios, el aragonés pudo ahondar en las cuestiones que más le interesaban, es decir, retórica y filosofía y cuyo campo de aplicación más interesante por incluir práctica y diferentes teorías era la simbología emblemática. Todos temas a los cuales fue introducido por los jesuitas, pero llegó a desconfinar del camino trazado por la Orden alcanzando la creación de composiciones literarias entre las más apreciadas de su época y al mismo tiempo entre las más complicadas y variadas gracias a los profundos elementos simbólicos y filosóficos que denotan la libertad intelectual. La libertad de beneficiarse de las más diversas fuentes para crear aparatos morales y simbólicos que en su complejidad se muestran ajenos al ambiente jesuita y que, de hecho, hizo que en la Compañía sonaran las alarmas sobre este erudito que, a los ojos de la Orden, se ocupó de producir elementos literarios bajo seudónimo y que, aunque lejos de la herejía, podía crear un caldo de cultivo que podía desembocar en algo incómodo y, sobre todo, poner bajo la lupa la misma Compañía, capaz de formar uno de sus miembros hasta otorgarle tal cantidad de nociones y herramientas para exponer ideas más bien humanísticas en lugar que típicamente relacionadas al mero cristianismo. Así que, para dar una respuesta, podemos decir que seguramente Gracián es hijo de la Compañía y de su postura hacia el uso de las imágenes y de la emblemática, pero no cabe duda de que su desarrollo se alejó en parte de lo que fue la habitual evolución de los escritores teóricos y prácticos jesuitas sobre los símbolos y que acabamos de pasar revista.

Sin embargo, Gracián nunca quiso alejarse de su Orden. De hecho, quedando en el campo simbólico que aquí nos atañe y siempre analizando a *El Criticón*, entre sus fuentes principales, además de las italianas y de las españolas que hemos analizado en los diferentes usos e interpretaciones que hace el autor, existe otra fuente que determina la afinidad de Gracián con la Compañía y su capacidad de juntar en su persona y en su producción tanto el más estricto contexto jesuítico como todo lo que hemos visto más allá de esto. Se trata de la explotación que el autor hizo de aquella mina de ideas emblemáticas que responde al *Imago primi saeculi*. Gracias a la investigación de Correa Calderón

parece ser más que posible que durante su segunda estancia en Huesca⁴⁰² el escritor aragonés pudo tener acceso al texto del *Imago* dado que, al menos desde el 1644, formaba parte de la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad.⁴⁰³ No cabe duda, de hecho, que algunas alusiones emblemáticas de Gracián pueden remitir a este texto, sobre todo a los dos primeros libros que van a recoger el material emblemático clásico profano reinterpretándolo para adaptarlo a la historia de la Compañía. De hecho, temas como el espejo, el navío en medio de la tormenta y otros como Ulises, Mercurio o Narciso, como afirmado pueden reconocerse en muchos de los tratados simbólicos más conocidos así que es probable que el aragonés hiciera referencia a estos, pero es incluso posible que aprovechara de la reinterpretación religiosa hecha por los jesuitas en el *Imago* para reconvertirla y adecuarla a la trama de su texto.⁴⁰⁴ En efecto, no cabe duda de la importancia editorial alcanzada por el *Imago* a mediados del siglo XVII en toda Europa, sobre todo en ámbito jesuita para el elogio al siglo de vida de la Orden y, por lo que en esta sede nos interesa más, por las sugerencias emblemáticas que nos brinda.

Para terminar este apartado sobre el jesuita creador de símbolos literarios Baltasar Gracián quiero citar algunos breves pasajes de la quinta crisis de la tercera entrega de El Criticón titulada “El palacio sin puertas”:

¿No os acordáis de aquel que todo lo iba descifrando y no se descifró a sí mismo? [...] Pero ¡qué gran arte aquella del descifrar! – ponderaba Critilo – No sé qué me diera por saberla que me pareció de las más importantes para la humana vida.

[...] Nada es cuanto se ha dicho con lo que queda por decir, y creedme, que todo cuanto hay escrito en todas las artes y ciencias no ha sido más que sacar una gota de agua del océano del saber.

[...] Yo [el Veedor de todo] llego a ver la misma sustancia de las cosas en una ojeada, y no solos los accidentes y las apariencias, como vosotros; yo conozco luego si hay sustancia en un sujeto, mido el fondo que tiene, descubro lo que tira y dónde alcanza, hasta dónde se extiende la esfera de su actividad, dónde llega su saber y su entender, cuánto ahonda su prudencia; veo si tiene coraçoncillo, y el que bravos hígados, y si se le

⁴⁰² Después de una primera estancia oscense de 1636 a 1639, la segunda tuvo lugar desde 1646 en adelante; cfr. Correa Calderón, 1970:21; 75.

⁴⁰³ Cfr. Manning, 2007:222.

⁴⁰⁴ Sobre esta hipótesis de trabajo véase Ibid.:222-233.

han convertido en baço. Pues el seso yo le veo con tanta distinción como si estuviese en un vidrio, si está en su lugar (que algunos le tienen a un lado), si maduro o verde: en viendo un sujeto conozco lo que pesa y lo que piensa.⁴⁰⁵

El autor natural de Aragón aquí declara la importancia de descifrar la realidad y esta arte, aunque transmitida por los antiguos, necesita mucho trabajo aún dado que todo lo que nos rodea puede y tiene que ser interpretado. Así el Veedor de todo, un apodo que lo acerca mucho a la divinidad, expresa poder comprender la sustancia de cualquier cosa o persona o animal a la primera ojeada. Se trata de la postura neoplatónica hacia los símbolos y más precisamente hacia los jeroglíficos que ya hemos visto por lo que al redescubrimiento de este idioma simbólico en territorio italiano se refiere. Actitud seguida por Pierio Valeriano que la llevó al más alto nivel con su *Hieroglyphica*, a través de los cuales expandió el conocimiento de los jeroglíficos y de las verdades escondidas detrás de estos simulacros, intentando interpretar la realidad en todas las apariencias posibles. Según esta mirada cualquier símbolo, es decir, cualquier realidad, encierra *in nuce* el significado dictado por sus mismas características. De esta forma todas las ideas que la divinidad puso en ellas durante la creación pueden percibirse al sólo ver el objeto, el ser humano, una de sus partes o algo del mundo animal o vegetal. Para recoger la indicación de Gracián, “en una ojeada” se puede entender la “sustancia” del símbolo a raíz de su contemplación. Una contemplación que los más virtuosos y capaces de despegarse de los sentidos del cuerpo, prestando atención a las facultades de su alma, alcanzarían más profunda y rápidamente respeto a los demás. No es un caso que los jesuitas, exactamente a través de los ejercicios espirituales y otras prácticas de oración intenten llegar exactamente a un grado de contemplación parecido. Así que no es descabellado pensar que estas palabras de Gracián puedan referirse a la más auténtica interpretación neoplatónica del símbolo. Algo que, al menos en ámbito jesuítico, si se aludió en algunas ocasiones nunca se expresó de una forma tan clara como en este caso. Un motivo más para que las relaciones entre el autor y la Compañía se agrietaron, sobre todo por parte de esta última. Seguramente esta mención cuenta una vez más de la enorme cultura de Gracián, no sólo actualizada sobre los temas más en boga sino también casi anticuaria por lo que respecta a algunas corrientes de pensamiento que ahondando en la Edad barroca más madura se iban a perder

⁴⁰⁵ Gracián, 2017:639-641.

o a diluir siempre más. Por este motivo el autor, pese a crear meros símbolos ecfrásticos y aunque capaz de dejarnos pocas pinceladas literarias sobre la teoría sobre emblemas, empresas y jeroglíficos, puede contarse entre los más geniales y cultos sobre el género emblemático también por demostrar que las interpretaciones renacentistas de molde italiano todavía no se habían perdido, todo lo contrario, podían de alguna manera revivir y convertirse.

5.5 EL *IMAGO PRIMI SAECULI*: SUMA DE LA PRODUCCIÓN SIMBÓLICA JESUÍTICA

Dedicado a papa Urbano VII Barberini e imprimido en las instalaciones de la oficina plantiniana por Baltasar Moreto en Amberes, el *Imago primi saeculi* fue el volumen emblemático propio de la Compañía de Jesús (o cuanto menos del Colegio de la ciudad flamenca y, más en general, del ambiente jesuita flamenco),⁴⁰⁶ ideado y publicado en honor del siglo de vida de la Orden, es decir, en 1640. Es probable que Pieter Paul Rubens fue involucrado directamente en la creación de este volumen que puede contar de un equipo de trabajo de primer nivel en el sector editorial, a empezar de la credibilidad representada por la oficina de Plantin, tal vez la mejor pero seguramente entre las conocidas y más codiciadas de la época en ámbito europeo. La portada, grabada por Cornelius Galle, fue el fruto de la mano de Philippe Fruytiers, alumno de Rubens y exalumno jesuita. Sin embargo, el autor principal de la obra, con tirada de 1.050 ejemplares, fue Jean de Bolland (1596-1665) con la coautoría de Godfried Henskens (1601-1681).⁴⁰⁷ El libro establece una comparación entre la historia de la Compañía y las etapas de la vida de Cristo y los 6 libros de los cuales se compone versan sobre los siguientes temas: los dos en apertura son históricos, el primero sobre el origen de la sociedad (*Societas nascens*) y el segundo sobre su desarrollo hasta el 1640 (*Societas crescens*), es decir, las dos etapas de la vida de Jesús descritas en los evangelios; el tercer

⁴⁰⁶ En efecto se puede afirmar que el volumen fue de producción de las mejores mentes y manos de la provincia flamenca jesuítica, con la colaboración de hombres de letras muy importantes como Sidron de Hossche (1596-1653) y Jakob van de Walle (1599-1690).

⁴⁰⁷ Sobre el *Imago primi saeculi* véase las dos ediciones críticas más importantes y completas gracias también al vasto aparato introductorio: Salviucci Insolera, 2004); O'Malley, 2015.

libro se titula “*Societas agens*” y se dedica a las actividades de la Sociedad como metáfora de cuanto hecho por Jesús en vida; el cuarto, “*Societas patiens*”, relata las dificultades sufridas por los miembros a lo largo del siglo de vida, especialmente los martirios, algo que alegoriza el calvario y las dificultades encontradas por Cristo en su madurez; el quinto libro versa sobre los éxitos de la Compañía y las personalidades más en vista (“*Societas honorata*”); en fin, el sexto y último libro se centra en la provincia flamenca (*Societas Flandro-Belgica*), especificando aún más el nacimiento autóctono del libro.

La mayoría del texto está formado de una parte prosística con la que se cuentan los episodios de la Compañía y, pese a identificarse el *Imago* como libro emblemático, la parte dedicada a los emblemas se inserta al final de cada libro, donde encuentran cabida las composiciones simbólicas adecuada para el tema tratado. La presencia de emblemas y sobre todo su factura hacen de este tratado la cumbre del género en un ambiente jesuita que para el aniversario de su nacimiento oficial desplegó las mentes y las manos más refinadas para alabar la Compañía y su operado a lo largo de los cien años. Todo el contenido del texto fue llevado a cabo en el corto plazo de 8 meses y el hecho de que en portada no aparece dicción oficial del autor deja pensar que fue fruto de un verdadero trabajo colectivo, al cual contribuyeron todas las ocho provincias flamencas, luego recolectado por los mencionados Philippe Fruytiers y Cornelius Galle, cuyo trabajo se puede deducir de las letras pequeñas que se muestran en portada.⁴⁰⁸

Pues, si necesitáramos más pruebas de la consideración jesuítica de la emblemática como género poético, en el *Imago* cada uno de los seis libros se encuentra entrelazado con poesías encomiásticas, elegías, ejercitaciones oratorias y, al final de cada sección, los emblemas que en total alcanzan el número de 126. El sentido de la inserción de estos emblemas puede leerse en un interesante pasaje de los *Prolegomena* puesto al comienzo del volumen, más precisamente en la *Dissertatio séptima*:

Accedunt emblemata, ceu rerum quaedam similitudines, sive rursus veterum exemplo, maiorum res gestae incidentium aeri; sive Aegyptiorum potius, qui hieroglyphicis usi arcana quaeque posteritati tradidere. Ne tamen hic supercilio triste sit lector, qui singula ad rigidam normam accuratius exigat; neque animata releget ab

⁴⁰⁸ Aquí se puede ver en la basa de la columna de izquierda una pequeña escrita en cursiva: *Phil.[ippus] Fruytiers delin.[avit]*. En la misma posición en la columna de derecha: *Corn.[elius] Galleus fec.[it]*.

*embelmatis, neque composita. Ita enim placuit admiscere diversa; & verò in eiusmodi rebus arbitrariam esse video doctorum indoctorumque sententiam. Quare nec animantes, nec verò fabulas historiasque secludimus: scimus enim & haec placuisse non paucis. Multitudini Scriptor, non pauculis hominibus, servire contendat.*⁴⁰⁹

[Los emblemas han sido insertados al igual que ciertos símiles de las cosas reales. Al insertarlos se ha seguido una vez más el ejemplo de los antiguos, que grabaron las obras de sus antepasados en cobre, o más bien de los egipcios, que hicieron uso de jeroglíficos para transmitir todos los asuntos arcanos a la posteridad. Sin embargo, hagamos que el lector que requiera que cada emblema sea ejecutado con precisión de acuerdo con una rígida norma no esté triste ni amargado, y que no quite el material animado y compuesto de los emblemas. Por eso nos ha gustado mezclar varias cosas y, en todo caso, aviso que en tales materias el juicio del erudito y del inculto es igualmente arbitrario. No excluimos, por tanto, a los seres vivos, ni a las fábulas e historias verdaderas. Porque sabemos que estos también complacen a no pocas personas. Dejemos que el escritor intente servir a un mayor número de lectores, no a unos pocos].⁴¹⁰

Con esta explicación sobre la inserción de los emblemas en la composición del libro se afrontan en pocas líneas muchos temas que, por todo cuánto visto hasta ahora, fueron muy importantes para los teorizadores sobre el género. Por lo pronto, se compara la introducción de los emblemas con aquella de los símiles (“Los emblemas han sido insertados al igual que ciertos símiles de las cosas reales”), es decir, parece que el emblema se considere como una de las muchas herramientas retóricas para engalanar un texto de este tipo. Esto claramente va a confirmar todo lo dicho sobre la didáctica jesuítica que estima los emblemas al igual que un instrumento retórico, literario y que podía espolear la memoria. Sin embargo, en el proseguimiento se declara que el emblema es género que, pese a incorporarse entre los instrumentos retóricos, se inserta en la simbología visual, insertándolo en la línea de los jeroglíficos y de las empresas. De hecho, la primera referencia es a los egipcios y a sus jeroglíficos (“los egipcios, que hicieron uso de jeroglíficos para transmitir todos los asuntos arcanos a la posteridad”), algo que manifiesta la actualización sobre la historia de la teoría simbólica, especialmente sobre la

⁴⁰⁹ *Imago primi saeculi*, 1640:23

⁴¹⁰ Trad. propia.

creída origen jeroglífica. Método con el cual los antiguos egipcios transmitieron los ocultos misterios divinos que a ellos se enseñaron bajo esta forma enigmática. De los jeroglíficos es fulmíneo (y no podría ser de otra forma dado el apretado resumen que se pretende hacer en pocos renglones de siglos de ideas) el pasaje a las empresas con la referencia a los lectores que quieren claras reglas para la composición de los emblemas (“el lector que requiera que cada emblema sea ejecutado con precisión de acuerdo con una rígida norma”). Constancia de reglas precisas sobre la composición de los emblemas y en especial de su parte visual no existe, así que todo apunta a las normas para la perfecta empresa acuñada por primera vez por Paolo Giovio y que de súbito desencadenó varias teorías e ideas por otros escritores a partir de 1556 y por varias décadas venideras. Una prueba más de esta referencia a las empresas y a la sobreposición que se pudo producir entre las dos soluciones visuales (emblemas y empresas) al punto de declarar que “nos ha gustado mezclar varias cosas”, se produce con la petición al lector de considerar entre las composiciones dignas de atención también aquellas que enseñan “material animado” o “seres vivos”. Se reproduce aquí el eco de una de las reglas para la creación de la perfecta empresa descrita por Giovio, exactamente de la cuarta norma en que se afirma que *non ricerca alcuna forma umana* [no busca forma humana alguna].⁴¹¹ Ahora bien, atestiguando una vez más el profundo conocimiento sobre el tema en ámbito jesuítico, en el tratado *Dell'imprese* de Scipione Bargagli se lee que la empresa *usar possa storia, o favola, purché non la prenda como storia, o come favola semplicemente* [pueda usar historia, o fábula, siempre que no las tomes como historia o simplemente como fábula].⁴¹² Algo que excluye el mero uso de las fábulas sin que se refleje en la realidad, quedándose al contrario en el sólo cuento literario. Otro tratadista italiano que se puso a escribir sobre las empresas en el cauce trazado por Giovio es Bartolomeo Taegio, que en 1571, exponiendo sus personales reglas (que en detalle duplican aquellas del más insigne antecesor ascendiendo a diez) para la buena empresa, afirma que la séptima requiere *che i corpi favolosi, et historici, ch'intrano nelle imprese possano avere forma humana* [que los cuerpos fabulosos e históricos que entran en las empresas puedan tener forma

⁴¹¹ Sobre el tema véase el análisis de esta cuarta regla de Giovio en el anexo III sobre la esclavitud en la emblemática.

⁴¹² Bargagli, 1594:58.

humana],⁴¹³ incluyendo entonces todas las referencias mencionadas en el *Imago*: “seres vivos”, “fábulas” e “historias verdaderas”.

Lo cierto es que en la obra jesuítica no se menciona a las empresas y su teoría sino se habla claramente de emblemas, algo que puede remitir a las dudas y sobreposiciones sobre los subgéneros de la emblemática, algo típico en ambiente jesuítico de época barroca que incluye tanto los jeroglíficos como las empresas. En este sentido recordemos las palabras del ya analizado Jacob Masen, que establece una diferencia entre 4 subcategorías de imágenes figurativas.⁴¹⁴ En el emblema se admite la representación de la figura humana, algo que lo diferencia de las otras tres categorías y que, en el caso del *Imago*, incluiría al menos 36 emblemas, algo que coincide con la descrita referencia al emblema y a la figura humana y que entonces podría ser la fuente cotejada en el *Imago*. Sin embargo, Masen declara que el *symbolum* es una “imagen figurativa que en una sola idea representa por semejanza a un objeto no inteligente la vida y más conceptos de un ser inteligente”. Siguiendo esta interpretación, 24 emblemas del *Imago* serían *symbola* y solo 12 podrían caer bajo la identificación de emblemas. De todas formas, más allá del asunto teórico cabe destacar que una de las fuentes principales de la cual se inspiraron los emblemas del *Imago* fue el tratado del italiano Silvestro Pietrasanta, *De symbolis heroicis*, que fue imprimido por el mismo editor, Baltasar Moreto, con grabados que responden a las manos de Andries Pauwels con la ayuda de Cornelis Galle el Viejo, que realizó también la portada dibujada por Rubens.⁴¹⁵

Por lo que al emblema se refiere, Pietrasanta coincide con cuanto declarado por Nicolas Caussin en el *De symbola Aegyptiorum sapientia*, es decir, que es un símbolo moral, ingenioso y ameno a la vista que presume de imagen y de un corto poema para expresar conceptos profundos y extensos. Según el italiano el material emblemático se basa en historias, invenciones poéticas, fábulas, jeroglíficos y la innata calidad de las cosas. Además, explica que el lema o mote, aunque en ocasiones utilizado, no es obligatorio, de forma que el emblema se aformar también por dos solas partes, algo que en el *Imago* no se contempla. En lo más práctico, Salviucci Insolera comenta que al menos 18 composiciones del *Imago* se pueden relacionar a los significados de los símbolos heroicos de Pietrasanta que, cabe recordar, son efectivamente empresas. Por ejemplo, en la

⁴¹³ Taegio, 1571:10.

⁴¹⁴ Enigmas, jeroglíficos, símbolo, emblema.

⁴¹⁵ Cfr. Van Vaeck; Van Houdt; Roggen, 2015:130.

composición basada en el espejo, la letra, la imagen y también la *subscriptio* (en el *Imago*) o explicación (en Pietrasanta) básicamente coinciden, aunque, sobre todo por las imágenes, existen algunas diferencias de perspectiva y composición que pueden explicarse con el diverso *modus operandi* de los talleres de grabado, comitentes y autores/inventores del emblema.⁴¹⁶



Fig. 5.26
Omnibus Omnia, en Silvestro Pietrasanta, *De symbolis heroicis*, 1634, p. 8.

⁴¹⁶ Recojo aquí y en las hipótesis siguientes sobre los grabados las informaciones aportadas en *Ibid.*:136 ss. El espejo es el centro de la imagen que compone el emblema en la página 452 del tratado y donde, bajo el título de *Societatis operarii* [Trabajadores de la sociedad], se enseña en un marco de gusto típicamente barroco un elaborado espejo que colgado a la pared toma el centro de la escena que se completa con una ventana abierta a la izquierda y una columna que introduce a una terraza a la derecha. Debajo del marco que limita la imagen está el mote sacado de 1Cor, 9.22, *Omnibus omnia* [Todo para todos]. La *subscriptio* establece un símil entre el espejo, que con su lisa superficie restituye los detalles de las apariencias y de los movimientos, y el amor casto e ingenioso que se transforma en todas las formas de la humanidad para que se convierte en todo para totalidad las personas (*Haud aliter formas hominum se vertit in omnes, /Omnibus ut solers Omnia fiat amor*). Además, declara que si fue Jesús el que inculcó este amor casto en las almas, estas mismas almas merecedoras fueron calentadas previamente por el fuego bendito de Ignacio (*Castus amor, castis quem mentibus indit IESUS, / Ignati sacro queae prius igne calent*), en *Imago primi saeculi*, 1640:452. Al leer el emblema puesto en la página 8 del *De symbolis heroicis* de Silvestro Pietrasanta notamos que imagen, mote y explicación son casi iguales. El mote es *Omnibus Omnia*, exactamente el mismo de la *Imago*, también con referencia al versículo de los Corintios que aparece al margen de las *explicatio*. En el interior de un marco menos elaborado que el precedente, la imagen enseña, además del mencionado mote que se inserta en el campo visual, un espejo colgante de una rama de un árbol puesto en un entorno agreste y se explica como la capacidad del espejo de persuadir todo del mundo de la belleza del alma y, citando el mote y versículo bíblico, establecer una comparación entre el protagonista de este último, san Pablo, e Ignacio en la capacidad de sumar más gente posible al culto de Cristo (*S. Ignatius ómnibus Omnia factus, ut omnes Christo lucrifaceret*), en Pietrasanta, 1634:8. Cabe subrayar también el diferente papel simbólico del espejo entre estos dos ejemplos jesuíticos y el tercero, siempre jesuítico, que acabamos de ver analizando la obra de Baltasar Gracián que lo refiere al filosófico *Nosce te ipsum*. Una interpretación muy diferente y que hace referencia a dos mundos que, pese a los intentos históricos de apaciguar entre ellas las dos disciplinas, explica bien las grietas abiertas entre Gracián y el intento de control de la Compañía.



Fig. 5.27
Omnibus Omnia, en *Imago primi saeculi*,
 1404, p. 452.

De hecho, especialmente la prisa que llevó a completar el *Imago* en solo ocho meses probablemente sugirió composiciones en ocasiones más escuetas (otras veces más complejas y ornadas) y por las cuales usar planchas ya presentes en el taller de Cornelius Galle, uno de los grabadores favoritos por Moreto, editor de la obra, y del cual todavía existen 16 planchas de cobre usadas para los emblemas del *Imago* además de aquella de la portada.⁴¹⁷

Ahora bien, si como hemos dicho una de las fuentes principales tanto por el significado de los emblemas como por la imagen simbólica fue el *De symbolis heroicis*, cabe decir que pese a estas relaciones existen también disconformidades visuales bastante patentes y que tienen explicación en la razón expuesta sobre la rapidez con la cual tuve que llevarse a cabo la hazaña creadora y editorial del volumen. Volviendo al emblema del espejo representado en las dos imágenes precedentes destaca el diverso ambiente en que se encuentra el objeto (en el exterior en Pietrasanta y en el interior en el *Imago*) y también la perspectiva con la que se representa: de tres cuartos en el tratado italiano y de frente en el flamenco. Lo mismo puede averiguarse en el emblema del *Imago primi saeculi* titulado *In utrumque paratus* [Preparado para ambos] y aquello con el mismo título en el tratado de Pietrasanta donde aparecen tres elementos puestos en las dos composiciones en orden

⁴¹⁷ Eso se declara en la misma introducción del *Imago*, justo después del pasaje sobre los emblemas y su origen citado anteriormente: *tempus fuisse brevissimum vix semestris unius, non tantum elucubrando huic libro, sed etiam typis excudendo praescriptum* [El tiempo permitido fue muy corto, ni siquiera un período durante el cual el volumen no sólo tuvo que ser escrito a la luz de lámpara, sino que también tuvo que ser publicado en forma impresa], en *Imago primi saeculi*, 1640:23-24; cfr. Van Vaeck; Van Houdt, Roggen, 2015:137.

especular: en el centro un buey y a sus lados un arado y un ara (con fuego en el caso de Pietrasanta).



Fig. 5.28

In utrumque paratus, en Silvestro Pietrasanta, *De symbolis heroicis*, 1634, p. 460.



Fig. 5.29

In utrumque paratus, en *Imago primi saeculi*, 1640, p. 453.

En cuanto a la representación del espejo se refiere, esta procede directamente del tratado de Otto Vaenius *Amoris divinis emblemata* (Antuerpiae: Martini Nuti & Ioannis Meursi, 1615) más precisamente en la composición *Amor purus*, donde se forma de una parte central rectangular y lisa enmarcada por un borde con tachuelas que resulta muy reconocible y, como dicho, copiado el en tratado jesuítico.



Fig. 5.30

Amor purus, en Otto Vaenius, *Amoris divinis emblemata*, 1660 (1615), p. 27.

Por lo que al siguiente emblema se refiere, la figura del buey puesto de frente remite al patrón utilizado en el *Linguae vitia et remedia* de Antonio de Borgoña (Amberes: Jan Cnobbaert, 1631, p. 124), mientras que el altar recoge una vez más un motivo de Vaenius en el emblema *Virtus character amoris*, donde aparece con forma redonda y desprovisto del fuego presente en el tratado de Pietrasanta en que, además, tiene apariencia cuadrada.



Fig. 5.31

Virtus character amoris, en Otto Vaenius, *Amoris divinis emblemata*, 1660 (1615), p. 35.

Pues, se puede entonces apoyar la tesis que Pietrasanta tuvo el papel de *inventio* para el *Imago* mientras que la composición visual de numerosos grabados, incluso para acercarlo a la forma visual de aquellos del italiano, fue realizada muy de prisa y, por eso, realizada utilizando planchas de cobre creadas para obras anteriores, como en los ejemplos referidos con Otto Vaenius o Antonio de Burgundia.⁴¹⁸ Sin embargo, Pietrasanta no fue la única fuente de inspiración para el *Imago*. Las *Imprese sacre* de Paolo Aresi, insertándose en la tradición de emblemas eclesiásticos, son otro tratado ampliamente utilizado junto también a Girolamo Ruscelli, Sebastián de Covarrubias Horozco y el ya citado Otto Vaenius.⁴¹⁹ Todas obras muy en boga en los ambientes humanísticos y emblemáticos al ser entre las más utilizadas y presentes en las mejores bibliotecas del tiempo, pero se trata también de textos que expresan el eclecticismo de los autores del tratado flamenco que utilizaron no sólo obras referibles a ambientes religiosos sino también “profanos” como los propios Ruscelli y Van Veen. El tratado jesuítico recogió de estas fuentes en ocasiones las composiciones gráficas del símbolo y su significado, mientras en otras remite al significado jeroglífico de los símbolos, extrayéndolos del tema originario para implantarlo en la retórica jesuita. El *Imago primi saeculi* resulta de la mayor importancia no sólo como tratado en sí o por su parte teórico-literaria, sino es el anuncio más claro del nivel práctico que podían alcanzar estos repertorios simbólicos y más aún por el anuncio del uso que la Compañía quería hacer de los emblemas, tanto hacia sus miembros internos como, sobre todo, hacia el exterior. En efecto, es algo que se acerca mucho a la acción evangelizadora y de educación católica y alfabética que era la meta más importante de los jesuitas. Algo que se expresa en el cierre del pasaje de los

⁴¹⁸ Otras correspondencias gráficas entre el *Imago* y el tratado de Otto Vaenius se encuentran en el personaje principal del emblema *Pars optima praedae In nova dat vires certamina* en la página 942 del *Imago* y aquello titulado *Constans est* en la página 77 del *Amoris divinis emblemata*, como también la representación titulada en el *Imago Sibi conscia recti*, donde aparece una regla como elemento principal de la imagen, algo que parece ser comparable al emblema *Amor omnia rectificat* de Vaenius (p. 71). Sin embargo, la composición se refiere una vez más al tratado de Silvestro Pietrasanta y a la empresa *Fallit imago*, cuyo cuerpo fue copiado por el *Imago* sustituyendo el poste plantado en el agua con la dicha regla. Esta última composición, junto a las dos expuesta en el cuerpo del texto, representan a la perfección como el jesuita italiano fue la fuente principal para los creadores del *Imago*, como puede rastrearse también en otras composiciones en común entre los dos tratados. Véase la correspondencia entre las siguientes empresas de Pietrasanta y los emblemas de la obra flamenca con la indicación de la página en la que aparecen en los dos textos: *Au lieu, et temps* (p. 252)-*Sursum rapit ignis* (p. 719); *Meliora latente* (415)-*Hoc sato pum est* (178); *Consistam in aequo* (22)-*Vis eadem attollit quae deprimit* (573); en Pietrasanta, 1634; *Imago primi saeculi*, 1640.

⁴¹⁹ Sobre las fuentes emblemáticas del *Imago* y su análisis visual véase Van Vaeck, Van Houdt, Roggen, 2015:142-156.

Prolegomena analizado anteriormente donde al respecto de los emblemas que aparecen en la obra se declara: “Dejemos que el escritor intente servir a un mayor número de lectores, no a unos pocos”. Una afirmación muy acorde con la democratización de la religión que componía el núcleo fundacional de la Compañía de Jesús, entre cuyas herramientas para alcanzar esta finalidad había también aquella de los emblemas. Sin embargo, eso va en contra del originario papel de los símbolos y de sus orígenes, es decir ocultar (o cuanto menos que no se entienda por medio de instrumentos ordinarios) el profundo mensaje supuestamente divino y, por eso, difícilmente alcanzable. Con la acción de los jesuitas en el contexto de una maduración barroca los emblemas y el símbolo maduran hasta convertirse en algo claro, fácilmente reconocible y, sobre todo, comprensible en todos sus elementos significantes que dejan entonces atrás el sentido enigmático para dirigirse hacia una integración literario-visual que no hace más que arrojar luz sobre el sentido final, apuntando más bien al carácter memorable del símbolo en vez de sus posibilidades de encriptación. Esto es algo totalmente acorde con la primigenia didáctica jesuita que empezó a servirse de esta forma visual exactamente con el fin de recordar la práctica religiosa y retórica y para exportar el catolicismo más allá de los confines geográficos y sociales ya asentados por la Iglesia de Roma.

Sobre la democratización del uso de los símbolos por parte de la Compañía y especialmente como uno de los intentos del *Imago*, hay que recordar que en este caso el tratado fue creado por el siglo de vida de la orden y resultó algo natural que los emblemas representados pudieran ser materialmente utilizados exactamente para las celebraciones puestas en marcha en la misma Amberes por el centésimo aniversario jesuita. En el verano de 1640 la iglesia de la Compañía de la ciudad fue adornada con pinturas y otros galanos aparatos, con las columnas de las naves laterales que vieron colgados los emblemas del *Imago* reproducidos en paneles pintados de madera y sujetos por dos ángeles cuyas caras retrataban a los alumnos de la escuela de Amberes con una guirnalda tendida entre cada tabla.⁴²⁰

⁴²⁰ Estas tablas fueron conservadas y reutilizadas por los jesuitas. En efecto, se guardaron en el ático de la iglesia y cuatro de ellas se reencontraron hace unos 40 años en las puertas de madera de habitaciones que daban al coro. También las otras pinturas que quedaron en el ático se insertan en puertas parecidas. Lo más importante es entender que, más allá de su reutilizo, los jesuitas las conservaron, declarando la relevancia de estas composiciones gracias a este cuidado e intento de hacer durable unos aparatos perecederos por definición como lo son los efímeros; sobre la conservación y el reutilizo de los emblemas del “*Imago*” cfr. Ibid.:175-181.

Esta práctica, milagrosamente atestiguada materialmente por estas pruebas flamencas, es reflejo de los ejercicios retóricos que se desarrollaban en los colegios de la Compañía y que solían denominarse *affixiones*, es decir, la creación y exposición de emblemas creados por los alumnos, durante el curso o en determinadas ocasiones, cuando se exhibían delante de un público ajeno al ámbito del colegio. En el caso de la fiesta de Amberes estamos delante de un caso contrario a la norma, es decir, el testimonio literario es el modelo copiado por la práctica de las *affixiones*. Mucho más común es el procedimiento opuesto, con la exposición material de genuinas creaciones emblemáticas organizadas por algunas ocasiones festivas que venían transmitidas gracias al testimonio literario. En la gran mayoría de los casos este será un relato meramente descriptivo y detallado, una práctica muy cercana a la *écfrasis* por ser capaz de testimoniar de la mejor forma posible las composiciones y, a veces, sus significados. En algunas escasas ocasiones se realizaron, además de la descripción literaria, las reproducciones de las composiciones simbólicas, sobre todo con referencia a los túmulos regios levantado por la muerte de reyes y gobernantes. Ciertamente es que la práctica de las *affixiones* y la grabación literaria de las creaciones simbólicas jesuíticas responde al mismo criterio de democratización del símbolo y de su sentido como expresado en el *Imago* y que, hasta aquel momento, no se declaró tan claramente en la Compañía por ser algo que se había que buscar en los varios escritos y prácticas que nacieron con la puesta en marcha de la acción jesuítica y que sólo con los primeros textos teóricos sobre la emblemática y el símbolo pudo aflorar, aunque sin claras referencias al uso religioso hecho por los miembros de la Compañía para establecerse más bien como escritos genéricos sobre el tema. Por esto se ha hecho necesaria esta reconstrucción de la importancia de la emblemática en ámbito jesuítico, partiendo de los primeros atisbos escritos por sus fundadores hasta este ápice simbólico expreso. Un recorrido que nos ha conducido de los ambientes españoles y franceses, para ahondar en la cultura italiana y de los territorios españoles en los Países Bajos.

Sin embargo, para entender el trasfondo cultural de la práctica simbólica jesuita, especialmente en territorio español, después del análisis teórico que acabamos de finalizar conviene investigar las fuentes culturales (literarias y visuales) de algunos programas emblemáticos creados para las fiestas de la Compañía, es decir, intentamos pasar de lo teórico a lo práctico para rastrear las raíces de los símbolos de los jesuitas.

6 LA PRÁCTICA EMBLEMÁTICA EN ANDALUCÍA: APARATO CRÍTICO A LAS FIESTAS GRANADINA Y SEVILLANA PARA LA BEATIFICACIÓN DE IGNACIO DE LOYOLA

6.1 FIESTA PARA LA BEATIFICACIÓN DE IGNACIO DE LOYOLA, 14 DE FEBRERO DE 1610, COLEGIO DE LOS JESUITAS, GRANADA⁴²¹

La beatificación del fundador de la Compañía de Jesús fue evento que en Granada se celebró con grandes pompas, tanto que la fiesta fue una de las más sensacionales de la que la ciudad pudo ser testigo al ser completa de todos los repertorios festivos posibles hasta la fecha: carros triunfales, mascaradas, fuegos artificiales, adornos ciudadanos y una justa literaria (de la que en breve trataremos) fueron los medio a través de los cuales se desplegaron sus programas a lo largo de siete días, del 14 al 20 de febrero, como nos informa también Jorquera en sus *Anales*.⁴²² El relato de la fiesta es muy detallado sobre todo por lo que respecta a los certámenes poéticos que remataron las celebraciones. Al examinar los datos que más nos interesan en esta sede, es decir, la ciencia emblemática desplegada en los festejos y otras posibles referencias a la antigua tradición simbólica egipcia, hay que subrayar una primera particularidad ya en la dedicación a don Gómez Dávila, Marqués de Velada y parte del consejo privado de Felipe III, puesta al comienzo del texto, más precisamente en el segundo folio donde se hace referencia a las pirámides egipcias con estas palabras:

Hizo el otro príncipe Thebano una Pyramide que en nombre, y en su figura dize fuego, de tan desmedido y portentoso tamaño, que fue obra de veynte mil oficiales. Queriéndola levantar, y deseando el Rey que no se malograra tan honrado pensamiento, dio en uno tan peregrino, como fue atar al Príncipe heredero su hijo a la punta de la Pyramide, para que por su respeto lo tuviesen los oficiales a la machona quando levantasen. Hizose así, y sucedió todo a medida de su deseo.⁴²³

En glosa el autor hace referencia directa a un pasaje de Plinio en el libro XXXVI de su *Naturalis Historia*.⁴²⁴ Al leer esta cita nos damos cuenta de que el autor clásico, al contar este episodio, no se refería a la construcción de una pirámide, sino a la de un obelisco. El

⁴²¹ Relación, 1610.

⁴²² Henríquez de Jorquera, 1987:565; cfr. Salmerón, 2005:479.

⁴²³ “Dedicatoria” en Relación, 1610:2v-3r.

⁴²⁴ Cita al capítulo 9, mientras que en realidad se trata del 14, algo que puede deberse de la edición consultada.

monumento, según él explica, se dedicó al dios sol y, exactamente por eso, representa a los rayos de la estrella, algo que se refleja en su nombre en idioma egipcio.⁴²⁵

La incertidumbre entre obeliscos y pirámides era usual en aquellos tiempos, tanto que ya en Valeriano leemos que los egipcios, en lugar de las columnas, erigían pirámides, que los griegos llamaron *ἄξιον δβέλισκον* [sacro obelisco], y por eso asumieron el nombre de obeliscos, que servían como honra para las personalidades más importantes.⁴²⁶

Visualmente también, si nos referimos solamente a los ejemplos emblemáticos, podemos aprender que en algunos casos los obeliscos no se representaron con forma cuadrangular alargada y rematada por una punta piramidal, como en la realidad se conocían, sino como pequeñas pirámides, dejando patente la duda, cuanto menos terminológica, sobre este elemento arquitectónico. Ya Battista Pittoni, representando las empresas de las que Lodovico Dolce compuso la explicación poética, representa el típico obelisco adornado con inscripciones jeroglíficas en la empresa que lleva por mote *sempre minor fia l'ombra*.⁴²⁷ Si la imagen es claramente un obelisco, en el íncipit de la *subscriptio* de Dolce aprendemos que *Sempre de la Piramide maggiore*: es decir, se trataría de una pirámide, o, mejor dicho, las dos tipologías arquitectónicas podían intercambiarse.

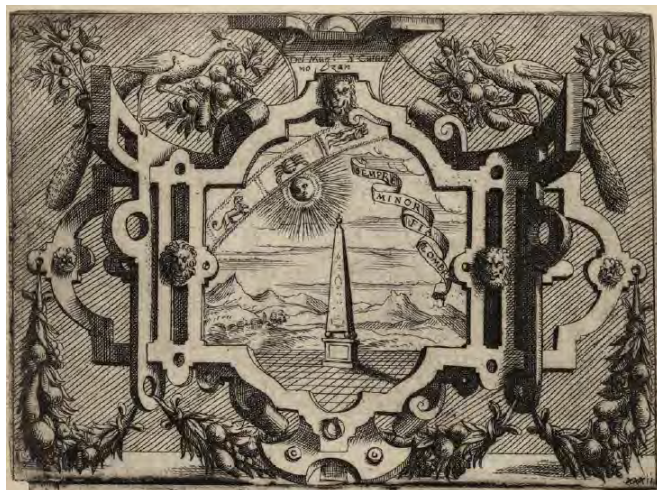


Fig. 6.1

Sempre minor fia l'ombra, en Battista Pittorni, *Imprese di diversi prencipi, ducho, signori [...]* con alcune stanze del Dolce, 1568, p. 28.

Eso se aprende también de Juan de Borja, el primer humanista español en publicar un libro de empresas en 1581, quién exactamente en esa primera edición publicada en Praga

⁴²⁵ NH, XXXVI, 14: *Trabes ex eo fecere reges quodam certamine, obeliscos vocantes Solis numini sacratos. Radiorum eius argumentum in effigie est, et ita significatur nomine Aegypto.*

⁴²⁶ VALERIANO 1556, lib. XLIX, p. 366r., A, *De obeliscis: Horum loco Aegyptii suos erexerunt obeliscus, et Graeci ἄξιον δβέλισκον dixerunt, cui maximi quique honores deberentur.*

⁴²⁷ Pittoni, 1568:28.

acompaña la inscripción *Sic itur ad astra* [Así vamos a las estrellas]⁴²⁸ con la imagen de una pirámide con base más estrecha, que más se parece a un obelisco pero que en la *subscriptio* denomina como *impresa de la piramide*, explicando el monumento como formado por una punta aguda y estrecha que se va ensanchando y dilatando (Fig. 6.1).⁴²⁹ Camillo Camilli en sus *Imprese illustri* de 1586 se demora en explicar la sutil diferencia que se percibía entre las dos estructuras y que, habitualmente, se dejaba que los términos pirámide y obeliscos se pudieran sustituir entre sí. En la empresa de Federico Asinari, conde de Camerino, escribe:

*Gli obelischi, di forma simili alle piramidi benché non di quella grandezza, sono forse non meno miracolosi, perchè essendo tutti d'un pezzo, oltre alla difficoltà che s'ha in trovare e tagliando ridurre in quella forma un sasso di così smisurata grandezza, come alcuni sono e d'alcuni si legge, s'ha poi molto maggiore nell'inalzargli.*⁴³⁰

[Los obeliscos, de forma parecida a las pirámides, aunque de menor tamaño, quizá no son menos milagrosos porque siendo todos de una sólo pieza, más allá de la dificultad que hay en hallar y reducir en aquella forma una piedra de tan desmesurado tamaño, como son algunos y de otros leemos, hay mucha mayor dificultad en levantarlos].

El pasaje, que sigue la xilografía de Girolamo Porro donde se representa el clásico obelisco egipcio que podía verse en Roma rematado con una bola dorada,⁴³¹ remite a la anécdota de Plinio descrita también en la relación granadina de la que nos ocupamos:

Onde s'ha quel memorabile essemplio dell'obelisco Thebaico, alla cima del quale il re nell'alzarlo fece attaccare il suo proprio figliuolo perché dubitando che una tal machina non andasse in ruina, volle in quel modo far conoscere a gli artefici e ingegneri che dovevano alzarlo quanto egli avesse a cuore, che quella machina non perisse,

⁴²⁸ Virgilio, *Aen.*, IX, 641.

⁴²⁹ Borja, 1581:45v-46r.: el autor pone en paralelo la forma alargada hacia el alto de la pirámide con el camino hacia la virtud que “al principio es trabajoso y dificultoso, pero cuando más se pasa adelante en él, tanto más la costumbre le torna sabroso y fácil”. La relación con el lema de la empresa, que el mismo autor traduce con “así se va a lo alto”, es clara, como también la exhortación a vivir virtuosamente.

⁴³⁰ Camilli, 1586:55.

⁴³¹ Lo confirma el mismo Camilli en la *subscriptio* de la empresa escribiendo sobre la maravilla del obelisco de San Pedro en Roma en cuyo globo deberían conservarse las cenizas de Octavio Augusto. Este hecho brindará el significado al entero conjunto emblemático, al que remito directamente; cfr. *Ibid.*:55-56.

*vedendosi di dover giovare alla salute del sasso s'egli accresceva con quel doppio e maggior pericolo la cura loro nel maneggiar machina così grande.*⁴³²

Y añade, afirmando una vez más la aproximación entre pirámide y obelisco: *Et veramente, che si può dire, che gli obelischi non sieno altro che piramidi fatte tutte d'un pezzo. Ma l'una e l'altra specie di machine è sempre stata havuta in grande stima e fra gli stupori e miracoli dell'arte.*⁴³³

Si la relación que estamos trabajando se remonta al 1610, esta identificación entre los dos monumentos sigue vigente también en las décadas siguientes, como puede averiguarse en otros tratados emblemáticos. En 1623, Giovanni Ferro se dirige a explicar la producción de empresas formadas con estos monumentos, incluso las dos que acabamos de ver en Dolce y Camilli, poniéndolos en el mismo capítulo titulado *Piramide, agulia, obelisco*, es decir, “Pirámide, aguja, obelisco”,⁴³⁴ de forma muy parecida al capítulo XV del decimosexto libro del *Mondo simbolico* de Filippo Piccinelli (1678).⁴³⁵

La superposición efectuada por el anónimo escritor del relato de la fiesta granadina entre obelisco y pirámide, o, más bien, el utilizzo del término “pirámide” en lugar de “obelisco”, como sería más adecuado debido a la cita del pasaje de Plinio en que se habla explícitamente del segundo monumento mencionado, si en general parece ser algo común, con obeliscos representados en forma de estrechas pirámides, en este caso parece ser un artificio para respaldar el juego de palabras que nace del nombre del sujeto del festejo: Ignacio. El autor informa que: “Teniéndolo en nosotros de que nuestra Pyramide, nuestro fuego, nuestro Ignacio (que es lo mesmo) se lograrse, y luziese en su fiesta como obra de veinte mil oficiales”.⁴³⁶ Ignacio remitiría, como su etimología sugiere, al latín *ignis*, fuego, de la misma forma que pirámide se forma con la palabra *pira*, es decir la hoguera en que se quemaban los cuerpos según una tradición ya griega y que se transmitió al mundo latino.⁴³⁷ Esta cópula entre Ignacio y el fuego se vuelve a presentar en las líneas de la relación cuando se describe el cartel de la justa literaria que tendrá lugar durante la fiesta. Imprimido en dos pliegos de “marca mayor” en la fecha de 27 de enero de 1610,

⁴³² Camilli, 1586:55.

⁴³³ Íd.

⁴³⁴ Ferro, 1623:575-578.

⁴³⁵ Piccinelli, 1678:506-511: el capítulo se titula *Piramide, obelisco*.

⁴³⁶ Dedicatoria en: Relación, 1610:3r.

⁴³⁷ Procede del griego *πυρά*, utilizado ya en Homero, *Il.*, I, 52; Sofocles, *Electra*, 757.

unos cuantos días antes del comienzo de la fiesta para claras necesidades de los concursantes, llevaba una lámina que reproduce el padre Ignacio que:

cogiendo fuego del cielo de un Iesus que en forma de Sol se representaba en él, a la mano derecha, lo arrojaba, y emprendía en el mundo, que tenía con muy buena representación a la izquierda, y en él una letra que decía: Ut accendatur. Que se entendía bien con estar todo el globo en vestido de llamas.⁴³⁸

Ya desde esta descripción queda patente la correspondencia entre el nombre del padre de los jesuitas y el fuego o las llamas, como confirmado por el mismo autor del relato: “Aludíase en esta empresa al nombre de Ignacio, y a la misteriosa fábula del Prometheo”.⁴³⁹ Según estas palabras, la mencionada imagen simbólica formada alrededor de la figura de Ignacio de Loyola sería una empresa. Esta definición demuestra como estas descripciones, pese a poderse considerar bastante detalladas y, sobre todo, verídicas, a veces faltan de adecuada preparación teórica al ser los autores, en la mayoría de las ocasiones, no al tanto de algunos aspectos expresados durante las fiestas. En este caso, si es cierto que el debate teórico sobre las empresas se había retorcido después de las reglas primigenia acuñada por Paolo Giovio, es muy difícil inclinarse hacia una definición de la imagen como empresa, dado que faltan algunos de sus elementos más propios. Si en el caso de la presencia de la figura humana, aquí presente y que Giovio teóricamente no consideraba adecuada para la creación de una perfecta empresa, es verdad que los siguientes teóricos abrieron un polémico debate que no llegó a una rotunda definición, sí es cierto que en el caso de la imagen del cartel no se trata de una empresa personal que aluda a las virtudes del propietario que, de todos modos, nunca la pudo utilizar. Así que la definición de esta imagen como empresa, probablemente justificada sólo por la presencia de un cuerpo y un alma, o sea de una imagen acompañada por un mote latín, resulta un desacierto que puede entenderse solamente al considerar el autor no tan adentro de estas cuestiones como para pronunciarse de la mejor forma. Sin embargo, otro asunto que parece ser digno de un análisis es la aproximación entre Ignacio de Loyola y Prometeo: lo sagrado y lo mundano; un santo cristiano y un dios pagano. Algo que ya

⁴³⁸ Relación, 1610:4r-v.

⁴³⁹ Íd.

hemos visto ser habitual en las entradas triunfales de reyes y emperadores que intentaban atestiguar su poder y su descendencia en los tiempos más míticos para alcanzar la mayor grandeza posible a los ojos de los súbditos. Algo que en esta ocasión, al ser fiesta para la beatificación del fundador de la Compañía de Jesús, impacta bastante en el imaginario. El texto refiere que Ignacio de Loyola podía considerarse soldado de la humana milicia por haber dado muestra de la fortaleza de ánimo necesaria para obtener el valor de la vida requeridos por Dios Padre. Ignacio en cuanto soldado de Dios, que lo escogió directamente, ganó la guerra imaginaria gracias a las armas del espíritu y a la guerra de fuego, en lugar que sangrienta, y:⁴⁴⁰

qual otro Prometheo llegó con el vuelo de su altísima contemplación tan cerca del Sol divino, que encendido y abrasado de sus rayos salió el igneo Ignacio tan hecho llama, que esparciendo por la tierra centellas despedidas de su ardiente corazón (esto es Ignacio, Ignem Iacio) la encendió en Divino fuego, y con este fuego les entró el espíritu y aliento de vida no a los cuerpos (como con el fuego de Prometheo) sino a las almas”.⁴⁴¹

Prometeo, hijo del titán Jápeto y de la oceánide Clímene, es personaje de la mitología primitiva griega que se consideraba el artífice de la humanidad por haber transmitido a los seres humanos las artes y el uso del fuego, cuyas semillas logró robar del carro del Sol. Por eso Zeus desencadenó su ira hacia Prometeo con el cruel castigo que lo vio encadenado al monte Cáucaso mientras un águila, alegoría del mismo Zeus, devoraba su hígado que, días tras día, volvía a crecer para ser devorado nuevamente por el ave. La analogía creada por el autor de la relación granadina entre el personaje de la mitología e Ignacio de Loyola queda clara por el elemento común del fuego. Prometeo lo robó de la divinidad más alta para transmitirlo a la humanidad, mientras que al jesuita fue donado por esa misma divinidad. Es entonces una lectura positiva de Ignacio y que se va a

⁴⁴⁰ La alusión del texto es al cambio entre la vida precedente a la etapa “religiosa” de Ignacio, cuando en 1521 intentó defender la ciudad de Pamplona del ataque armado de Enrique II de Navarra apoyado por el rey de Francia Francisco I. La ciudad cayó, él fue herido a las dos piernas por una bala de cañón (probablemente el día 20 de mayo) y fue trasladado a Loyola para una larga recuperación, durante la cual empezó a tomar confianza con los libros religiosos, como el *Flos Sanctorum*, y gracias a los cuales se acercó a la vida virtuosa, haciendo penitencia por cuanto fue en su pasado y dirigiéndose a imitar los santos. Así de soldado en armas se convirtió en soldado de Cristo, bajo cuyo nombre fundó la Compañía de Jesús y amplió los confines del cristianismo con su obra de evangelización; cfr. Mariani, 1842:4 ss.

⁴⁴¹ Relación, 1610:5v.

contraponer a una lectura negativa del mito de Prometeo, delineando de esta forma la diferencia entre lo pagano y lo religioso, con este último que afirma su superioridad. La lectura negativa del episodio mitológico ya se encuentra en Andrea Alciato, quién compone el emblema XXVIII de la edición de 1534 por el mote *Quae supra nos, nihil ad nos* [Las cosas que nos superan no son para nosotros] y la xilografía de Prometeo atado a un árbol mientras un ave le descuartiza el abdomen para comer su víscera.⁴⁴² El mote remite directamente a la sentencia de origen socrática utilizada por Erasmo al explicar que el filósofo retiene a los mortales de la búsqueda de las cosas celestes y de los misterios de la naturaleza.⁴⁴³ Sin embargo, al contrario de Alciato no asocia el proverbio al episodio de Prometeo, con el humanista italiano que, además de la xilografía, lo refleja también con el epigrama donde declara que Prometeo se arrepintió por haber creado al ser humano y reniega la antorcha encendida con el fuego robado en lo alto.⁴⁴⁴

Esta lectura negativa a la que se dirige el autor de la relación de la fiesta para ensalzar la virtud de Ignacio resulta muy clara de las mismas palabras del texto:

Soldado [Ignacio] que trajo al mundo como ricos despojos no el fuego material cogido de las rayas del Sol visible, como de Prometeo refiere Theophrasto, sino el fuego divino emprendido de los rayos del sol de justicia, y la luz no de la ciencia Astrológica y virtudes de Planetas, como Prometeo, sino del claro conocimiento de Dios, y virtudes sólidas y perfectas que santifican las almas, y que con luz y fuego conquistó, no una ciudad, ni un reino, sino un mundo.⁴⁴⁵

Juntando este pasaje con el anterior, queda más patente aún la diferencia que existe entre el titán pagano y el padre de los jesuitas. De la misma forma que Prometeo, Ignacio llegó a la contemplación más alta, aquella del Sol divino, pero si Prometeo logró traerlo a la

⁴⁴² Cfr. Alciato, 2009:173 ss.; Alciato, 1993:136.

⁴⁴³ *Dictums Socraticum deterrens a curiosa vestigatione rerum caelestium et arcanorum naturae*, ya en Lactancio, *Inst.*, III, 20, 10; en Erasmo da Rotterdam, 2014:580-581.

⁴⁴⁴ Aquí el epigrama completo: *Caucasia aeternum pendens in rupe Prometheus/ Diripitur sacri praepetis ungue iecur./ Et nollet fecisse hominem, figulosque perosus/ Accensam rapto damnat ab igne facem./ Roduntur varijs prudentum pectora curis./ Qui coeli affectant scire deumque vices.* [Prometeo, colgado eternamente en la roca del Cáucaso/ ve su hígado desgarrado por las uñas del ave sagrada./ Y preferiría no haber hecho al hombre y/ abominando de haberlo modelado, se apena de haber encendido la antorcha con el fuego robado./ Son roídos por diversas preocupaciones los pechos de los sabios/ que quieren saber los designios del cielo y de los dioses]; cfr. Alciato, 1993:136

⁴⁴⁵ Relación, 1610:6r.

tierra robándolo, el jesuita consiguió hacerlo después haber quedado abrasado por él. La diferencia entre el robo a la divinidad y la ascensión por parte de esta es manifiesto, pero hay que subrayar una asonancia previa entre los dos personajes, es decir, el vuelo hacia la contemplación de la divinidad. Se trata de elemento común entre los dos y del cual habla explícitamente Celio Agostino Curione en los dos capítulos anexos a los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano en la edición de 1567. Respecto a Prometeo que mantiene en la mano una antorcha encendida leemos que significa la fuerza y la virtud del ingenio para buscar y encontrar las artes y su invención, mientras que la misma antorcha representa la virtud del alma que, según una lectura aristotélica, era intelecto agente, algo que Platón y los teólogos de Egipto denominaron fuego celeste.⁴⁴⁶ Una interpretación entonces muy próxima, por no decir hija directa de la interpretación neoplatónica que quiere que un alma contemplativa logre despegarse de la jaula sensorial y corpórea para alcanzar el mundo superior de la divinidad. Ignacio había emprendido exactamente este viaje del alma que, en la historia del pensamiento, se transmitió del mundo filosófico pagano a aquello cristiano.⁴⁴⁷ Sin embargo, si el fuego traído a la tierra por Prometeo era un fuego material y le costó la dura pena padecida, en el caso de Ignacio se trató de un fuego vital que consiguió esparcir en las almas de los seres humanos.⁴⁴⁸ La interpretación del fuego material por lo que se refiere a Prometeo, como escrito por el autor de la descripción del festejo, fue asunto tomado de Teofrasto,⁴⁴⁹ como hicieron tanto Natale Conti⁴⁵⁰ como Juan Pérez de Moya en su *Philosophia secreta*. El español afirma: “Teofrasto dize, que traer Prometeo fuego a los hombres, del cielo, es porque fue el pionero de los mortales, que dio noticia de las cosas divinas, y de la Filosofía, y el primero

⁴⁴⁶ Remito aquí a la edición de 1575: *Ex qua narratione colligimus, per Prometheum facem accensam, quae ignis furtum significet, tenentem, ingenii vim in invenien dis artibus, artium ve inventionem et ipsam inventorem denotari, fax enim animae illa vis est, quam Aristoteles intellectum agentem vocat, quam Plato et Aegyptiorum theologia coelestem igniculu lumen ve extrinsecus adveniēns appellarunt, cuius proprium munus est artium inventio*, en Valeriano, 1575:lib. LIX, 428v.

⁴⁴⁷ Sobre esta tradición *vid.* Courcelle, 2001.

⁴⁴⁸ En este sentido puede ser interesante la asociación establecida entre el fuego y la plegaria en la alegoría de la “Oración a Dios” de Cesare Ripa. Se representa con una mujer arrodillada, con las manos juntas, la cabeza hacia el cielo y una llama de fuego que sale de su boca. El italiano sigue su exposición explicando que las rodillas en el suelo y las manos juntas demuestran el efecto exterior del ser humano, mientras la cabeza hacia arriba y la llama se asocian a la afección interior de la mente y del corazón; en Ripa, 2012:486. El fuego simboliza entonces algo más alto, que va más allá de la materialidad y que representa a la perfección Ignacio y la asonancia con el nombre que el padre de los jesuitas escogió para él (su nombre de pila era Íñigo López de Loyola y decidió cambiarlo con Ignacio a causa del afecto hacia San Ignacio de Antioquía); cfr. Salmerón, 2005:17.

⁴⁴⁹ Teofrasto, *Schol. Ap. Rh.*, II, 1248.

⁴⁵⁰ Conti, 1568 :103v.

que alzó los ojos a especular las cosas de los cuerpos celestiales”.⁴⁵¹ Pues, las mismas palabras utilizadas por el relator de la fiesta para la beatificación de 1610, según el cual el titán trajo a los seres humanos algo material, es decir las artes, la astrología y el fuego en su esencia, mientras que Ignacio de Loyola conoció al Dios Padre y fue iluminado por sus verdades y por sus virtudes que arrojó en nuestro mundo terrenal.⁴⁵² Se trata entonces de una aproximación entre las dos figuras para resaltar aún más la superioridad del fundador de los jesuitas y de la religión católica sobre la deidad pagana que llevaba consigo solamente frutos materiales en lugar de aquellos interiores del cristianismo y de su defensor, la Compañía de Jesús, de la cual la Congregación de la Santísima Trinidad de Granada era una de las costillas y que organizó la fiesta para la beatificación, incluso el certamen que se presenta con el mencionado cartel.

Ya se ha comentado que los certámenes artísticos, especialmente a partir del final del siglo XVI se hicieron más comunes, hasta ser casi la regla en los festejos del siglo XVII y XVIII, sobre todo si organizados o ubicados en los claustros de una congregación religiosa, aún más de jesuitas, para los cuales, como se ha visto, el estudio y la práctica emblemática y jeroglífica presumían una gran importancia según se prescribía en la *ratio studiorum*. En el caso de esta celebración se pusieron en marcha diez certámenes diferentes, donde entre aquellos de redondillas, sonetos o décimas, aparece el número VIII:

Al que en epigrama de cinco dísticos hablara mejor del singular y glorioso nombre de la Compañía de IESUS, e le dará por premio un curioso y rico bernegal de plata dorado. Al segundo, el primer tomo sobre la primera parte del Padre Doctor Francisco Suarez.⁴⁵³

Y el número X:

⁴⁵¹ Pérez de Moya, 1611 :427.

⁴⁵² Durante una noche en Loyola, mientras se recuperaba de la doble lesión a las piernas, Ignacio tuvo la visión de la Virgen con el niño. Fue algo que le hizo quedar “con tanto asco de toda la vida pasada, y especialmente de cosas de carne, que le parecía habersele quitado del ánimo todas las especies que antes tenía en ella pintadas [...] nunca más tuvo ni un mínimo consenso en cosas de carne, y por este efecto se puede juzgar haber sido la cosa de dios”; cfr. Ignacio de Loyola, 1963:93.

⁴⁵³ Relación, 1610:8r.

La mejor Hieroglífica, o empresa, cuyo argumento fuera de cualquiera excelencia, o paso de la vida del Bienaventurado Padre, o de su Religión, en cualquiera lengua que sea, llevará por premio cuatro varas de terciopelo labrado Romano. La segunda, los tres tomos del padre Alonso Rodríguez. La tercera, un bolso de ambar bordado. La cuarta, dos pares de guantes de polvillo.⁴⁵⁴

Al averiguar los premios para los ganadores de los concursos nos podemos dar cuenta que para ocho de los certámenes se establece el reconocimiento para los dos primeros; en el caso de la redondilla se corresponderá un galardón también al tercer clasificado, mientras que solamente para los jeroglíficos o empresas se establece un premio hasta el cuarto clasificado, quizá a significar el mayor ingenio y la labor que necesita esta forma de arte dado que se compone de dos partes, icónica y literaria: una sutileza de ingenio pero también de pericia ilustrativa.

Además, del cartel de estos concursos pueden surgir algunas preguntas que pueden resultar interesantes dado el discurso teórico que se desencadenó alrededor del tema emblemático en la segunda parte del siglo XVI.

La primera cuestión respecta a la entendida diferencia entre jeroglífico y empresa visto que siguiendo las palabras del cartel se diferencian abiertamente.

Una segunda pregunta surge a propósito del idioma. Anteriormente se ha visto como Paolo Giovio, por lo que a la perfecta empresa respecta, quiere que se componga con mote *d'una lingua diversa dall'idioma di colui che fa l'impresa, perchè il sentimento sia alquanto più coperto*.⁴⁵⁵ En esta circunstancia, al contrario, se deja total libertad a los concurrentes para que elijan el idioma que quieran, sin descartar el castellano. ¿Esto se debe al desconocimiento, o al poco conocimiento de otros idiomas por parte de los autores o a una formulación teórica diferente respecto a aquella generalmente antiguamente aceptada en los círculos europeos más doctos?

Finalmente, una tercera pregunta se propone viendo la falta total de los emblemas, no incluido ni en un certamen *ad hoc* y ni siquiera en el décimo, donde se distingue entre jeroglíficos y empresas. Pues, en el ámbito jesuita de aquel entonces ¿se reconocían los emblemas como género en sí o se entendía como jeroglífico o empresa? O, al contrario,

⁴⁵⁴ Ibid.:8v.

⁴⁵⁵ Giovio, 1555:9.

¿el emblema podía ser entendido como mero epigrama (para el cual ya existía el certamen VIII), que en realidad fue la forma en la que se crearon en la cabeza de Alciato, verdadero iniciador del género?

Todas cuestiones a las cuales brindaremos respuesta después de haber analizado los resultados de esta fiesta como también de las demás que se propondrán a continuación.

Siguiendo con el análisis de los festejos y de los resultados del certamen, hay que subrayar algunos pasajes en que se destaca los diferentes ambientes que el autor pasa revista y en los cuales el arte emblemática se despliega. Primero es el claustro. Si el primer claustro conventual, muy pequeño, aunque bien enderezado, se utilizaba sólo como portería y como desahogo para la muchedumbre, fue en el segundo que se expuso el verdadero aparato simbólico. De mayores dimensiones, este claustro se encontraba todavía en obra en dos de sus corredores que se fingieron entonces de madera para completarlo y poder poner en escena toda la parafernalia. Cada corredor se adornó con tejidos preciosos de diferentes colores según el mensaje que querrían transmitir, completado con altares bajo doseles en el medio de cada lado.⁴⁵⁶ Aquí es más relevante subrayar que las paredes de estos cuatro corredores estaban enriquecidas con:

muchos y muy hermosos cuadros, que siendo (como eran) todos de pintura excelente, hacían una muy agradable vista. Y no menos quinientos papeles de poesías griegas, latinas, españolas y vizcaínas, de todo género, según los diez certámenes del cartel, que estuvieron repartidos por todo el claustro con muy buena proporción, por estar los más de ellos con muy galanas y vistosas tarjas, y con muchas y muy ingeniosas pinturas de hieroglíficos y empresas. Más de trescientos de estos papeles eran de religiosos de casa. [...] La obra de sólo ocho días lució como si fuera de ochenta.⁴⁵⁷

Las palabras resultan muy claras al hablar de los 500 papeles como resultado de los diez certámenes de la justa poética. Según el autor una especial preeminencia la tenían aquellos que se representaban en tarjas pinturas jeroglíficas y de empresas que suponen

⁴⁵⁶ Por la descripción del “vestido” del claustro *vid.* Relación, 1610:15r.-17r.

⁴⁵⁷ *Ibid.*:17r.-v.

la mayoría de las composiciones poéticas. Una vez más, después de la mayor cantidad de premios para los creadores de jeroglíficos respecto a los demás concursantes a otros certámenes, se otorga trascendencia a este género, y a efecto del contenido de las composiciones simbólicas y de las fuentes utilizadas aparece interesante la constatación puesta al final del pasaje citado con el cual se afirma que la mayoría de estas creaciones se debían a religiosos jesuitas.

El texto sigue con una pormenorizada descripción de los fuegos artificiales, de las luminarias y del sermón pronunciado por el Obispo de Jaén, todos acontecimientos que tuvieron lugar durante los días de fiesta, incluso la mascarada de estudiantes que ponen en marcha el triunfo de Ignacio y de las virtudes que lo acompañaron, con directa referencia a las procesiones alegóricas creadas ya en el siglo anterior por emperadores, reyes y políticos. El sábado por la tarde fue la vez de la distribución de los premios de la justa, algo que se llevó a cabo en la iglesia de la Compañía en cuya capilla mayor tomaron asiento los seis jueces del cartel juntos al obispo Sancho Dávila Toledo. Por cada uno de los diez certámenes el autor de la relación describe las composiciones ganadoras y los premios adjudicados, pero no antes de haber añadido un pequeño apartado en que se explica el tema de la competición, diferente por cada uno de los géneros poético y siempre relacionado con la vida de Ignacio. Así que, si por el certamen número I sobre las glosas no hay referencias específicas excepto que al número de participantes (“qua pasaron de quarenta”),⁴⁵⁸ en la segunda prueba los sonetos remiten a la merced hecha por la Virgen a Ignacio o, el concurso de octavas se basa en la representación poética del éxtasis de Ignacio que, durante siete días, en forma de águila remontó los cielos gracias a su pleno estado contemplativo.⁴⁵⁹ Lo que llama la atención en estas descripciones es que se trata de episodios de referencias sobre los cuales crear las diversas poesías, mientras que solamente por lo que respecta a dos certámenes se encuentran descripciones de verdaderas imágenes presentes en los corredores del claustro. Se trata de las composiciones para el

⁴⁵⁸ Ibid.:68r.

⁴⁵⁹ “el primer soneto digno de tal premio, y el que mejor celebra la merced que la gloriosa Virgen nuestra Señora, con su santísimo Hijo en los brazos, le hizo al B.P. Ignacio, visitándole en el principio de su conversión, y dándole el don de la castidad”, en Ibid.:71v. Y el otro ejemplo: “Cantan con elegante estilo aquel Repto, o éxtasis maravilloso, en que por espacio de siete días continuos el B.P. Ignacio, como Águila real se remontó por esos Cielos en altísima contemplación”, en Ibid.:77v. En este último caso se refiere a al período pasado por Ignacio en Manresa, cuando empezó la verdadera vida penitente, recobrando la calma interior según las enseñanzas de Dios quien le brinda diferentes visiones; v. la autobiografía de Ignacio en: Ignacio de Loyola, 1963:99 ss.

último certamen, sobre los jeroglíficos y empresas, algo que veremos *infra*, pero no sólo, dado que también en el relato del octavo concurso sobre los epigramas encontramos una descripción visual. El íncipit de este apartado explica que la temática de la que tratar es el “nombre glorioso de la Compañía de IESVS”⁴⁶⁰, pero en lugar de presentar los meros textos de los epigramas con los correspondientes premios, como en el caso de los demás concursos, para el primer epigrama se expresa de la siguiente forma:

Cumplió con esto muy bien un Epigrama, la qual pinta una Nao en figura de la iglesia en medio del Mar, en cuya Popa está san Pedro con el timón en la mano, san Pablo como Capitán en medio con su espada, y N.B.P. como Fanal con un nombre de IESVS en los pechos despidiendo rayos de luz por todas las partes. Con estas letras; a un lado del B.P. ésta: «Elegi ut esset nomen meum ibi». 3. Reg.c.11 Al otro lado ésta: «Dedite in lucem Gentium.» Isai.c.49. Y encima en forma de medio círculo: «Et donavit illi nomen, quod est super omne nomen».⁴⁶¹

A esta descripción que es la primera entre aquellas escrita hasta este punto del texto en ser introducida por las palabras “una epigrama, la qual pinta ...”, sigue la indicación precisa del componimiento en sí:

*Fabricat undanti validam Deus aequore navim,
Quae fera coelestes per freta portat opes.
Petrus habet clavum, dum Paulus territat hostes:
Hic data quis remos, hic cava vela notis.
Restat ut aurata radiet Pharos ignea puppi,
Fax ubi, quae tenebris flammea monstret iter.
Quaerit, et Ignatum reperit, fert, Nominis indit
Corde facem: insolita mox mare luce micat.
Solve ratis, nunc tuta feros, age, findito fluctus;*

⁴⁶⁰ Relación, 1610:80r.

⁴⁶¹ Ibid.,:80r-v.

*Non freta, non scopuli, Scylla Charybdis erunt.*⁴⁶²

Antes de pasar al estudio de las fuentes directas, hay que subrayar la importancia de la unión entre la parte figurativa y la literaria cumplida por el autor de la descripción que, claramente, vio con sus ojos la pintura junto al epigrama. Estos dos elementos se respaldan entre sí y, si no hubiera existido la ilustración no se necesitaría de la puntual y detallada delineación de la parte visual por parte del testigo. Un elemento más en apoyo de la real representación plástica del epigrama es la perfecta superposición entre el alma y el cuerpo del epigrama: con una tan clara descripción de la parte poética no haría falta una explicación visual creada por el autor del relato para que el lector pudiera entender de forma más plena el sentido de la invención. Dado el idioma latín usado en el epigrama se podría insinuar que la “imagen” literaria se hubiera hecho necesaria para explicar la poesía y, pese a parecer una hipótesis plausible, me inclino a descartarla al averiguar que el segundo clasificado entre los epigramas no lleva ninguna descripción visual, sino se copia simplemente la parte poética.

Esta doble interpretación del epigrama, es decir, sólo con la parte literaria y con el acoplo entre esta última y la ilustración que ha valido el primer puesto al inventor, responde a una doble pregunta: ¿Qué se entendía por epigrama? ¿Puede compararse, o identificarse el emblema con el epigrama en aquel entonces o, al menos, para el autor de la descripción? Las respuestas se pueden integrar entre sí. Ya se he destacado que el décimo y último certamen respecta a los jeroglíficos o empresas, sin nombrar a los emblemas que, por su lado, revestían un papel relevante en la educación en los colegios jesuitas, como puede averiguarse de las normas previstas en la *Ratio Studiorum* y donde, entre las ejercitaciones de clase, aparece la interpretación de *hieroglyphicum*, *symbolum pythagoraeum*, *apophtegma*, *adagium*, *emblema* y *aenigma*.⁴⁶³ Según estas normas que ahondaban sus raíces ya en la versión de 1591 del documento, los jeroglíficos y los emblemas eran cosas

⁴⁶² Relación, 1610:80v.: “Dios construye un barco robusto para el mar inquieto. Cuál animal celeste trae recursos por medio de la ola. Pedro tiene el timón, mientras Pablo intimida a los enemigos: aquí se ponen algunos remos, aquí asegura las velas conocidas. Queda hasta que la maravillosa y resplandeciente Faro mostrará su luz al barco. Donde está la antorcha, cuya llama enseña el camino en las tinieblas. Busca y encuentra Ignacio, significa, provoca el buen sentido la llama del nombre: de repente el mare resplandece de una luz insólita. El navío zarpa, ahora avanza en seguridad, hendiendo las olas. Ni las olas ni los escollos deteriorarán Escila y Caribdis”, trad. propia.

⁴⁶³ V. *Ratio atque instituto studiorum*, 1591:293; se trata de pasaje confirmado también en la última redacción de la *Ratio Studiorum*; cfr. *The Jesuit Ratio studiorum of 1599*, 1979:77-78.

diferentes, y aún diversos se interpretaban los epigramas dado que se colocaban en la más pura arte poética, o sea desprovistos del aparato visual.⁴⁶⁴ Pues, la falta de una justa sobre los emblemas al tiempo de las fiestas para la beatificación de Ignacio es algo que llama la atención y por eso surge legítimamente la duda de que el concurso sobre los epigramas pudiera referirse también a los emblemas. Esto queda patente de la composición del epigrama ganador que, como ya se ha mencionado, se compone del cuerpo (la imagen), al que se añade la *inscriptio* (las letras de derivación bíblica) y se “explica” con la *subscriptio* (el epigrama en sí). En el capítulo sobre el nacimiento del género del emblema hemos explicado que Andrea Alciato en 1522 previo una primera redacción de sus *Emblemata* como recolección de mero epigramas, carente de la parte visual que fue introducida solamente en 1531, cuando Heinrich Steyner publicó la primera edición del *Emblematum liber*, probablemente tomando en primera persona la decisión de añadir las ilustraciones. Sin embargo, no cabe la menor duda de que lo hizo sin el aval de Alciato que por su parte ni siquiera sabía de la publicación del tratado y que, en 1534, se interesó directamente de corregir las xilografías que mal se adaptaban al contenido de sus composiciones poéticas. Lo más importante es que según el creador del género emblemático, el término “emblema” se refería solamente a los epigramas, sin referencia visual.

Pues, según se lee de la relación de la justa poética en cuestión parece que los jesuitas estuvieron al tanto de este génesis del género, incluyendo los emblemas en el concurso de epigramas. Sin tener constancia documental sobre este conocimiento que se remonta alrededor a 80 años antes, no cabe la menor duda de que el primer premio como mejor epigrama se asignó a un emblema, así como se difundió teóricamente a lo largo del siglo XVI. Probablemente debido a esta inclusión de los emblemas entre los epigramas, el último certamen sobre los jeroglíficos y empresas no incorporó a los emblemas debido a que su parte considerada más relevante y que los otros dos géneros no poseen es el epigrama.

En resumen, alejándose de la mera teoría y utilizando la práctica descrita en la justa poética podemos entender que si jeroglíficos y empresas podían ser utilizados como sinónimos, o términos vinculados por la presencia destacada del elemento visual (como

⁴⁶⁴ Ibid.:78: Aquí se prescriben ejercicios para las vacaciones semanales del estudiantado que, en lugar de la obra histórica puede “deleitarse” con jeroglíficos y emblemas, pero también con cuestiones de técnica poética, epigramas, epitafios, odas, elegías, epopeyas y tragedias.

se verá *infra*), en el caso del emblema se puede entender incluso el género poético del epigrama, dado que el origen del género fue meramente poético y, sobre todo, dado que el elemento dominante de la composición se puede considerar ser la poesía. Quizá exactamente por esta preeminencia de la composición literaria se utilizó solamente el término “epigrama” para titular el certamen en cuestión, dando por implícita la posibilidad de poder incluir el elemento ilustrativo, es decir, presentar un emblema a la justa, como, de hecho, ha ocurrido.

Volviendo al análisis del emblema podemos apreciar de un primer vistazo, comparando la *pictura* con el epigrama, que este último es prácticamente una descripción puntual de la imagen, sin una clave de interpretación más profunda. El emblema remite a una tradición que presume de larga trayectoria en la cultura occidental, empezando en ámbito pagano para luego transmitirse al mundo cristiano. El *topos* de referencia es aquello del navío entre las olas de la borrasca que encierra y alude a una gran cantidad de significados, como se puede averiguar ya de los pasajes de Horacio⁴⁶⁵ o en la Antología griega⁴⁶⁶, mientras que en época renacentista revivió ampliamente en todos los repertorios simbólicos más importantes con referencia a los numerosos sentidos que la imagen puede revestir.⁴⁶⁷ Claramente la sublimación literaria y, en los siglos posteriores, icónica se encontrará en las peripecias marineras de Argo, el barco de los Argonautas. Sin embargo, remontando el hilo desde el epigrama jesuítico del que tratamos cabe destacar el significado político atribuido a la imagen, algo que ve en Platón uno de los primeros autores en acercar este icono a la capacidad de conducir el barco del Estado con inteligencia, prudencia y capacidades para que no se rindiera a las irracionales olas del mar, pudiendo así navegar con seguridad y llegar a un puerto seguro.⁴⁶⁸ Una lectura muy parecida se encuentra en Cicerón, según el cual el barco alude al bando republicano y

⁴⁶⁵ *Carm.*, 1, 1, 13-15; 3, 29, 55-64.

⁴⁶⁶ *Anth. Gr.*, 9, 106-107; 9, 172; 10, 65; 10, 102.

⁴⁶⁷ Ya Valeriano dedica el libro XLV de su *Hieroglyphica* al navío (*de navis*) y a todos sus elementos, como el ancla o el timón. En sus *Commentariorum symbolicorum* Antonio Ricciardi llega a contemplar 49 significados efectivos (siguiendo la numeración del autor serían 48, pero se repite tres veces la entrada n. 34 y se salta la n. 45). Claramente, como veremos en breve, no pueden faltar los repertorios de empresas y de emblemas, así vemos en Giovanni Ferro siete páginas dedicadas a las empresas creadas con un barco como cuerpo, mientras Filippo Piccinelli dedica su libro XX a los instrumentos marineros, con los capítulos 3, 6, 8 y 10 referidos al barco, a la galera, al navío y el timón respectivamente; cfr. Valeriano, 1556:334r. ss.; Ricciardi, 1591:55v ss., vol. I; Ferro, 1623:123-124; 507-513; Piccinelli, 1678:557-575. Sobre el tema del navío y su fortuna en la historia, *vid.* Pulego, 1989; cfr. Alciato, 2009:629, n. 6.

⁴⁶⁸ Platón, *Resp.*, 488a-489a. Otras interpretaciones más allá de la recién expuesta se encuentran en Plotino, III, 4, 6, 45-60; Apuleyo, *Met.*, XI, 15; XI, 25.

todas las buenas personas los pueblan para maniobrarlo de la mejor forma posible.⁴⁶⁹ De forma análoga, y más relevante aún por lo que aquí respecta, es la interpretación que Quintiliano brinda del barco como alusión al Estado, mientras el ímpetu del mar es metáfora de las guerras al igual que el puerto de llegada se refiere a la paz.⁴⁷⁰ La ciencia emblemática recojo esta lectura política y el primero en utilizar el motivo fue Andrea Alciato con el emblema XXXIV de su edición de 1534: *Spes próxima* [La esperanza cercana]. La xilografía enseña una nave a la merced de una fuerte tormenta que agita las aguas del mar azotadas por los vientos que se ven soplar como en forma de nubes en el registro superior de la representación. El barco empieza a tomar agua, pero se dirige hacia las dos estrellas que parecen guiar su navegación.



Fig. 6.2
Spes proxima, en Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, Chrestien Wechel, 1534, p. 38.

El epigrama puesto como *subscriptio* esclarece la ilustración explicando que la borrasca es metáfora de la difícil situación política en territorio italiano que puede encontrar solución solamente dejándose a la esperanza, representada por las dos estrellas, Cástor y Pólux.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Cicerón, *Epist. ad fam.*, XII, 25,5.

⁴⁷⁰ *Inst.*, VIII, 16, 44.

⁴⁷¹ Sigue el epigrama y su traducción: *Innumeris agitur res publica nostra procellis./ Et spes venturae sola salutis adest./ Non secus ac navis medio circum, aequore venti/ Quam rapiunt, salsis iamque fatiscit aquis./ Quod si Helенаe adveniant lucentia sidera fratres,/ Amisssos animos spes bona restituit* [Nuestra República es zarandeada por innúmeras borrascas, y sólo queda la esperanza de una salvación futura: no de otro modo está en medio del mar la nave a la que arrastran los vientos y ya se abre a las aguas saladas. Pero si llegan a verse las lucientes estrellas, que son los hermanos de Helena, una buena esperanza devuelve los decaídos ánimos], en Alciato, 1534:38; trad. esp. en Alciato, 1993:78.

Este mensaje, básicamente político, transmitido de la antigüedad para ser recogido por Alciato quien le añadió un acento dedicado a la esperanza, fue asumido también por la religión cristiana, en cuyo seno ya existía una semilla de las representaciones que siguieron entre las líneas de la Sagrada Escritura. En el Evangelio de Mateo se describe el episodio de Jesús que camina sobre las aguas e invita Pedro a ir hacia él mientras éste último iba en el barco de los apóstoles sacudidas por las olas. Pedro echó a andar sobre las aguas siguiendo el acicate de Jesús, pero le entró miedo al ser preso del viento que soplaba con vehemencia y por eso necesitó de la ayuda de su mentor para volver sin miedo al barco.⁴⁷² Pedro, el ladrillo sobre el cual se construyó la Iglesia cristiana, regreso al navío, alusión a la misma Iglesia, después de haber desconfiado de la palabra de Jesús: un mensaje que podía servir como amonestación pero, sobre todo, como programa futuro para la Iglesia que tenía entonces que seguir y confiar de las palabras del Señor. El episodio y esta lectura fueron objeto de atención por el arte y muy conocido es el mosaico realizado por Giotto para el tímpano del cuadripórtico de la antigua basílica constantiniana de San Pedro en Roma, justo enfrente de la fachada principal del edificio. Pues la obra, de las cuales sobreviven dos fragmentos y algunos dibujos, representa Jesús que salva a Pedro agarrándolo por una mano mientras va hacia él y dejando a sus espaldas el barco habitado por los apóstoles que intentan pelear contra de las fuerzas de la naturaleza.⁴⁷³

⁴⁷² Mt., 14.24-34: “mientras tanto la barca iba ya muy lejos de tierra, sacudida por las olas, porque el viento era contrario. A la cuarta vela de la noche se les acercó Jesús andando sobre el mar. Los discípulos, viéndole andar sobre el agua, se asustaron y gritaron de miedo, diciendo que era un fantasma. Jesús les dijo enseguida: «¡Ánimo, soy yo, no tengáis miedo!» Pedro le contestó: «Señor, si eres tú, mándame ir a ti sobre el agua». Él dijo. «Ven». Pedro bajó de la barca y echó a andar sobre el agua acercándose a Jesús; pero, al sentir la fuerza del viento, le entró miedo, empezó a hundirse y gritó: «Señor, sálvame». Enseguida Jesús extendió la mano, lo agarró y le dijo: «¡Hombre de poca fe! ¿Por qué has dudado?». En cuanto subieron a la barca amainó el viento. Los de la barca se postraron ante él diciendo: «Realmente eres Hijo de Dios»”.

⁴⁷³ Se trata de iconografía que encontró otros epígonos renacentistas como en la bóveda ojival de la capilla de los Españoles en la iglesia de Santa María Novella de Florencia, obra de Andrea Bonaiuti a mediados siglo XIV; otro ejemplo es la “navicella” en la Capilla Brancacci, siempre en Florencia, o todavía en la ciudad toscana uno de los cuarterones en bronce de Lorenzo Ghiberti para la puerta norte del baptisterio de la catedral. Sobre la “navicella” de Giotto, *vid.* Köheron-Jansen, 1993. Sobre la larga tradición exegética v. Nicholls, 2008.



Fig. 6.3

Francesco Berretta, copia del mosaico de la “Navicella” de Giotto di Bondone, óleo sobre lienzo, 740x990 cm, Fabbrica di San Pietro, Roma.

Desde esta imagen bíblica brotaron muchas interpretaciones referidas a la Iglesia y a la religión cristiana, como es el caso de Pierio Valeriano que, exactamente solapándose a la mencionada representación de la “navicella” entiende la nave como *Christianae pietate successus* [El éxito de la religión cristiana].⁴⁷⁴ Las interpretaciones del episodio y de todas las escenas que se puedan originar de la escena del barco en el medio de la borrasca o mientras surca plácidas aguas son numerosas, como por ejemplo la divina providencia⁴⁷⁵, los predicadores,⁴⁷⁶ sin embargo, quedando en un análisis lo más próximo posible a la representación que acompaña el epigrama originario del certamen en cuestión, tenemos que hacer un paso más adelante en el tiempo para darnos cuenta del utilizzo de esta alegoría como representación simbólica de la Iglesia pero también como referencia a la actual situación de la misma, entre corrientes opuestas y guerras que la ponían en apuros. A esto se dirige el comentario al mencionado emblema de Alciato de 1615 de Diego López. Al final de la interpretación dada a la composición simbólica del italiano, el autor español, tratando de las estrellas que representan los Dioscuros en la xilografía primigenia añade:

⁴⁷⁴ Valeriano, 1556:334v.: *Navem cum piscatore Petro [...] Hoc verum ac unicum est adversus saevientis maris rabiem sospitamentum, hic unicus salutis nostrae portus, quem eiusmodi navis auxilio occupare festinaverimus* [Barco con el pescador Pedro [...] Este es el único y cierto refugio contra la rabia del mar, este es el puerto tranquilo y seguro por nuestra salud, al cual nos hemos rápidamente ingeniado de llegar gracias al ayuda de parecido barco]; Trad. propia.

⁴⁷⁵ Ricciardi, 1591 :54v., 1: *Navis significat divinae providentiae ordinem et ille qui temonem regit, sig Deum principem et caput ordinis esse.*

⁴⁷⁶ Ibid. :55v., 7(46): *Navis significat Praedicatores, qui convehunt verbum Dei cibum necessarium cunctis gentibus. Significat etiam ea de causa Episcopos, qui tenentur cibare suos greges cibo coelesti.*

así como los dos hermanos de Helena, Castor y Pollux, pareciendo en la tormenta, sosiegan la borrasca, así aunque la Republica Christiana padezca naufragio, con guerras, dissensiones y heregias, con el Pontifice Romano y con el Emperador Carlos Quinto, hermanos de la hermosa Helena (que es la Iglesia Romana, maestra y cabeza de las demás Iglesias) podemos tener muy gran esperanza en los trabajos y naufragios que la Republica Christiana padeciére.⁴⁷⁷

Las dos estrellas que guían el barco en la borrasca son el Papa y Carlos V, capaces con sus fuerzas y fe de conducir la Iglesia cristiana, simbolizada por el navío, a una situación más tranquila y victoriosa delante de los grandes problemas de sus tiempos, primero entre los cuales el peligro protestante.

Si en Alciato la presencia de Cástor y Pólux, las dos estrellas de la constelación de Géminis (históricamente asumida como propicia para los navegantes)⁴⁷⁸ representa la esperanza y una orientación en la oscuridad nocturna, esa misma señal luminosa se convierte ahora en Ignacio. En el epigrama el padre de los Jesuitas se posiciona en la proa de la nao, con el IHS en su pecho del cual salen rayos de luz. De esta forma Ignacio, con su palabra, con su ejemplo y con el dictado de sus Ejercicios Espirituales que le consintieron reconocer la divinidad por medio de prácticas que favorecieron su contemplación, alumbró el recorrido que la Iglesia tiene que emprender,⁴⁷⁹ defendida por san Pablo, capitán y defensor del barco mientras empuña su espada, y gobernada por San Pedro, puesto al timón de la embarcación.⁴⁸⁰

A confirmación del largo alcance del tópico del barco y su uso emblemático, en el mismo año de la beatificación de Ignacio y del epigrama ganador granadino, pero unos meses más tarde, más precisamente en noviembre, tuvo lugar la fiesta en Milán para celebrar la

⁴⁷⁷ López, 1615:146r.

⁴⁷⁸ Porque los dos tomaron parte en la expedición de los Argonautas. Sobre Cástor y Pólux como estrellas dedicadas a los navegantes, v. Horacio, *Carm.*, I, 12, 25-32; Ovidio, *Fast.*, V, 720; Plinio, *NH*, II, 101; Higino, *Astr.*, II, 22; Séneca, *Nat.*, I, 1, 13.

⁴⁷⁹ Sobre el barco como metáfora de la iglesia v. Llompart, 1970; Calbarro, 2002.

⁴⁸⁰ El timón en cuanto gobierno es otro símbolo que ahonda sus raíces en los albores del pensamiento occidental, cuando el timón se eleva a *anima mundi* que gobierna el universo; v. Platón, *Tim.*, 36d ss.; Proclo, *In Tim.*, II, 118. Bajo un perfil iconológico el timón como gobierno del universo toma su significado de la imagen de la diosa de la Fortuna que empuña un timón apoyado sobre un globo, expresando la regencia que tiene sobre el mundo; eso puede verse en la acuñación romana y en las alegorías de Cesare Ripa; v. RIPA (2012), p. 209, n. 133.7 y 133.8. El jeroglífico del timón aparece también en las creaciones de Francesco Colonna en su *Hypnerotomachia Poliphili*, donde asume exactamente el significado de "gobernar"; v. Colonna, 2006:41; 129, vol. 1.

canonización de Carlo Borromeo. En la plaza de la iglesia del S. Sepulcro, donde se había preparado una puerta triunfal con *giroglifici e imprese*, el portal de la iglesia se adornaba con seis empresas, de las cuales la segunda del lado derecho era:

*una nave favorita dalla luce di Santo Ermo apparsale sopra l'antenne, col motto CERTA SALUS. A cui dall'altro lato corrispondeva una nave in tempo notturno et mar turbato, reggente il suo corso allo splendore che sopra una torre da un lido si discopriva, col detto MONSTRAT ITER. Dichiarata quella il soccorso, questa l'indirizzo che porge alli pericolanti e smarriti marinari del mondo qua giù, Santo Carlo dal cielo.*⁴⁸¹

[Una nao favorecida por la luz de san Telmo que apareció sobre el mástil, con el mote CERTA SALUS. Por el otro lado le correspondía una nao en tiempo nocturno y en mar turbulento, cuyo recorrido sigue el esplendor que procede de una torre en la costa que se dejaba ver, con letra MONSTRAT ITER. La primera declara el auxilio, y la otra la orientación proporcionada a los marineros que están en peligro y perdidos en el mundo de aquí abajo, San Carlo desde el cielo].

En esta ocasión el tópico se despliega en la forma más completa, con los dos barcos, uno mientras surca el mar calmo y esclarecido por la luz de san Telmo, protector de los marineros, llevando por mote “Seguridad cierta”, y otro en medio de la borrasca nocturna mientras se deja guiar por un faro y el mote “enseña el camino”. Queda patente el papel del santo en la primera empresa, donde alumbra el camino del barco ayudando su andar. Exactamente de forma afín al mensaje que brota del epigrama granadino, donde Ignacio está puesto en la proa de la nao alumbrando la ruta con los rayos lanzados del IHS del pecho del santo. Ignacio, de esta forma, enseña el camino a la iglesia, representada por Pedro y Pablo montados en el barco, a través del nombre de Jesús.⁴⁸²

⁴⁸¹ Relatione, 1610:23.

⁴⁸² Filippo Piccinelli no entera de una composición simbólica muy parecida con estas palabras: *Essendo eletto per nuovo Vescovo di Cremona Monsignor Francesco Visconti, quella nobilissima città lo ricevette con la pompa sontuosa d'alcuni archi trionfali illustrati con gli ornamenti di medaglie, statue, iscrizioni, emblemi ed imprese formate dal valore del P. Leonardo Velli, elevato soggetto della Compagnia di Gesù. Figurò egli dunque la Chiesa Cremonese con la pittura d'una nave, che a vele piene correva per lo mare tenendosi davanti il serpente polare, in cui rappresentava Monsignore, che nell'arme del suo casato ha il serpente, col motto: DUX NUMQUAM CONDITUS UNDIS, inserendo che dalla direttione di quel Prelato, sempre vigilante ed assistente si sarebbe quella Chiesa condotta al porto d'eterna felicità; cfr. Piccinelli, 1678:569.*

Volviendo directamente a la descripción de la justa poética granadina, después de este avance emblemático, para encontrar otros ejemplos literarios donde se combina el elemento literario con el elemento visual tenemos que pasar del certamen dedicado a los epigramas al último concurso de la justa, el certamen X que versa sobre “muchas variedades de poesías de hieroglíficos y empresas en todas lenguas”.⁴⁸³ El texto nos enteramos de que debido a la gran cantidad de participantes no fue nada fácil decidir los ganadores y que: “excluidos algunas por yerro de poesía, otras muchas por ser comunes a otros Santos, en intentos contra la ley 3 del Certamen,⁴⁸⁴ se le dio el primer lugar a una, que tiene el pensamiento vivo, nuevo, y propio para el intento presente”.⁴⁸⁵

Paso ahora a exponer cada una de las composiciones descritas en el relato.

⁴⁸³ Relación, 1610:82v.-83r.

⁴⁸⁴ Que “no sean antiguas ni generales a otros intentos sino hechas ahora a solo éste”, en Ibid.:9r.

⁴⁸⁵ Ibid.:83r.

CERTAMEN X – “poësias de Hieroglificas, y empresas en todas lenguas”.

- EMPRESA:

“PINTA un libro, que significa el de las reglas de la Compañía de IESVS, con este titulo. *Ignea lex*, que quiere decir ley que salió del fuego de Ignacio. En la una tabla de este libro, se pinta un relox con las horas escritas, y en el una mano con el dedo estendido señalando las horas, y sobre la mano esta letra. *Digitus Dei est hic*.⁴⁸⁶ El dedo de Dios es este, palabras que dixo la Santidad de Paulo 3 quando vio la Regla de la Compañía de IESVS, que se presento N.B.P. Ponesele a esta empresa, la letra que se sigue, y dasele por ella a su Autor un corte de terciopelo labrado.

«Con sus horas tan medidas
Como relox concertado
De tal dedo gobernado
Puede concertar mil vidas».

IDEM IBID.

*Temporis hace melius lex Ignea dividet horas,
Hac sua distribuet munera cuiqué Deus.
Haec potis exleges animi componere motus,
Dum digito intento dirigat ipse Deus”.*⁴⁸⁷

Con buena razón con la dicción de libro de las “reglas de la Compañía de Jesús” el creador de la composición simbólica y el autor de la descripción podrían entender las Constituciones de la Orden de los Jesuitas, publicadas por primera vez en 1558.⁴⁸⁸ Al ser texto de creación primigenia de Ignacio de Loyola se explica la letra *Ignea lex*, con el

⁴⁸⁶ Ex., 8.15 [Es el dedo de Dios].

⁴⁸⁷ Relación, 1610:83r.-v.: “La ley ígnea separa mejor las horas del día/ Así que Dios distribuya sus favores/ Pero esta puede componer las acciones de las leyes del alma/ Entonces Dios regula el intento del dedo”; Trad. propia.

⁴⁸⁸ El germen del texto ya se encontraba en las *Determinationes Societatis* de 1539, sin embargo, el texto original de las Constituciones fue redactado por Ignacio, primer General de la Orden (1541-1556), en lengua castellana entre el 1547 y el 1550. Se quedaron manuscritas hasta la traducción al latín del secretario Juan de Polanco en 1558, publicadas por la primera Congregación General; cfr. Ignacio de Loyola, 1963:388-414; “Introduzione storica” en Ignazio di Loyola, 2017.

habitual juego de palabras entre Ignacio y el fuego divino, como declarado en la misma descripción de la imagen donde se afirma que su acepción es “ley que salió del fuego de Ignacio”. La conexión entre el fuego y el dedo que indica las horas del reloj del libro queda patente al averiguar la tradición del símbolo de la mencionada extremidad y el Espíritu Santo. Se trata de una interpretación de san Jerónimo a un pasaje del Éxodo en que Dios Padre, terminando de hablar con Moisés, le otorgó las tablas de piedra del Testimonio “escritas por el dedo de Dios”.⁴⁸⁹ En su *De Essentia Divinitatis*, como citado por Valeriano,⁴⁹⁰ Jerónimo afirma que el dedo es exactamente el Espíritu Santo, mediante el cual la ley fue escrita⁴⁹¹ y, por extensión, en los *Hieroglyphica* se indica que con los dedos se significan a los profetas debido a que fue por medio de ellos que el Espíritu Santo escribió los libros de la ley.⁴⁹² Según estas observaciones sobre el símbolo del dedo y su relación con las tablas de la ley el autor del jeroglífico ganador de la justa granadina pudo entender el dedo que indica el libro de las constituciones como una creación del “profeta” Ignacio bajo el consejo y las sugerencias de Dios que, dictando estas reglas, busca aplacar “los arrebatos de las almas” de los seres humanos, como se afirma en la *subscriptio* latina. A confirmar esta lectura es otro pasaje testamentario en que Jesús dice: “si yo echo los demonios con el dedo de Dios, entonces es que el reino de Dios ha llegado a vosotros”.⁴⁹³

Por lo que a la imagen del reloj con las horas indicadas por el dedo se refiere, puede quedar una duda sobre si se trata del libro de las *Constituciones* o de los *Ejercicios Espirituales*. En realidad, el episodio relatado en el final de la descripción del jeroglífico nos ayuda a analizar el origen de este libro: “*Digitus Dei est hic*. El dedo de Dios es este, palabras que dijo la Santidad de Paulo 3, quando vio la Regla de la Compañía de IESVS, que le presentó N.B.P.”. Esto nos dirige a la fecha del 27 de septiembre de 1540, cuando el pontífice Paulo III reconoció el dedo de Dios en la “Fórmula” presentada a él por

⁴⁸⁹ Éx., 31.18: “Cuando acabó de hablar con Moisés en la montaña del Sinaí, le dio las dos tablas del Testimonio, tablas de piedra escritas por el dedo de Dios”.

⁴⁹⁰ Valeriano, 1556:lib. XXXVI, f. 259v.: *De digito communiter* con el significado de *Almus spiritvs*.

⁴⁹¹ Jerónimo, *De essentiae divinitatis*, MPL042, p. 1202: *Digitus Dei singulariter, Spiritus sanctus accipitur, a quo Spiritu sancto Lex in duabus tabullis lapideis in monte Sina scripta narratur. [...] de quo Spiritu sancto Dominus in Evangelio, Si ego, inquit, in digito Dei ejicio dademonia (Luc. XI, 20)*.

⁴⁹² Valeriano, 1556:lib. XXXVI, f. 259v.

⁴⁹³ LC., 11.20. En Valeriano se corrobora esta interpretación del dedo con otro pasaje bíblico en que los magos del faraón intentan replicar el milagro del bastón Aarón, del que brotaron los mosquitos. Al no poder hacerlo dijeron: “Es el dedo de Dios”, exactamente la letra que se encuentra en el jeroglífico; v. Éx., 11.15; Valeriano, 1556:lib. XXXVI, f. 259v.: *Unde Magi Pharaonis cum Moseos miraculis cederent, digitus Dei est, dicebant*.

Ignacio un año antes, aprobando la constitución de la Compañía de Jesús con la bula *Regimini militantes Ecclesiae*.⁴⁹⁴ Entonces el autor se refiere al reconocimiento de la Compañía por el papa, pero hay que añadir que las siguientes “Constituciones”, que recordemos ser redactadas por el mismo Ignacio justo después de la bula papal, fueron la ampliación de la mencionada “Fórmula” que dio origen al reconocimiento de Paulo III.⁴⁹⁵ Por último, las horas marcadas en el reloj representado en el libro se refieren a las normas precisadas en las reglas de la Compañía, incluyendo tanto los “Ejercicios Espirituales” como las “Constituciones”, donde la vida de los afiliados a la orden ven no sólo sus días, sino también sus meses y sus años marcados con diferentes actividades.⁴⁹⁶ En conclusión, con el nombrar las “reglas de la Compañía de Jesús” muy probablemente no se hace referencia a un texto particular, sino a los escritos redactado por el mismo Ignacio que forman el cimiento de la Compañía. Como mencionado, Ignacio fue el creador de la “Fórmula” aprobada por Paulo III, de los “Ejercicios Espirituales”, como también de las “Constituciones”, dos escritos relacionados entre sí y que se respaldan recíprocamente. De hecho, si los Ejercicios pretenden una renovación espiritual individual, las Constituciones miran más bien a un fin social, es decir, los primeros se ocupan del alma mientras que las segundas, tomando pie de los Ejercicios, cuidan del desarrollo a gran

⁴⁹⁴ Noticias sobre este suceso las he encontradas en Croiset, 1728:492: *Paolo III riconobbe chiaramente il dito di dio nel nuovo Istituto, lo lodò, lo approvò, e lo confermò sotto il nome di Compagnia di Gesù, colla Bolla: Regimini militantis Ecclesiae, nel dì 27 di settembre, dell'anno 1540.*

⁴⁹⁵ Los primeros compañeros reunidos por Ignacio en Roma en 1539 iniciaron a deliberar sobre la forma de vida que tenían que llevar a cabo. Materialmente, durante el día trabajaban en ministerios apostólicos y pidiendo limosnas, mientras que por la noche hacían oraciones y consultas. Las conclusiones de estos encuentros se recogieron en las “Deliberaciones” y en las “Conclusiones de los siete compañeros”, quienes se pusieron de acuerdo también sobre el voto perpetuo al pontífice, aquello de enseñar el catecismo y las experiencias de noviciado, dando las primeras directrices que serán objeto en las futuras “Constituciones”. Los siete coincidieron con que Ignacio tenía que componer un esbozo de las características de la nueva orden, logrando redactar el texto de la “Fórmula” listando los cinco puntos esenciales de la orden. Ignacio, sin tener esperanzas en la aprobación inmediata por Paulo III debido al contexto histórico y económico adverso a las órdenes religiosas, consiguió entregar el documento al cardenal Gaspar Contarini, a quién dirigió los ejercicios espirituales en 1538. En el mes de julio el cardenal dio a Paulo III el escrito, pero después de una aprobación oral, el *iter* para una aprobación oficial se demoró un año, hasta la bula papal *Regimini militantes Ecclesiae*. De aquí se pasó a la creación y redacción de las “Constituciones” por el mismo Ignacio; cfr. Ignacio de Loyola, 1963:394 ss.

⁴⁹⁶ Como ejemplo remito a la primera semana de los Ejercicios espirituales, donde se divide el día en diferentes tiempos: “El primer tiempo es que a la mañana luego en levantándose debe el hombre proponer de guardarse con diligencia de aquel pecado particular o defecto que se quiere corregir y enmendar. El segundo, después de comer, pedir a Dios nuestro Señor lo que hombre quiere, es a saber, gracias para acordarse cuantas veces ha caído en aquel pecado particular o defecto [...] el tercer tiempo, después de cenar se hará el 2º examen asimismo de hora en hora”; cfr. “Ejercicios Espirituales”, en Ignacio de Loyola, 1963:204. En el caso de las “Constituciones”, además de la cuarta parte en que se esboza la que será la *Ratio studiorum*, hay pasajes como el siguiente. “usen el examinar cada día sus conciencias y cada ocho días a lo menos confesarse y comunicarse”; cfr. *ibid.*:472.

escala de la nueva institución, ampliando las reglas desde la esfera espiritual hasta los ámbitos comportamentales, de instrucción y justicia interior. De hecho, “los ejercicios necesitan de las Constituciones como el alma del cuerpo”⁴⁹⁷, algo que curiosamente ocurre también en la creación de esta empresa, donde el “cuerpo”, es decir, la ilustración, se acompaña al “alma”, o bien *inscriptio* y *subscriptio*, que logran explicar de manera más precisa el significado de la composición.

⁴⁹⁷ Cfr. Ignacio de Loyola, 1963:388.

- HIEROGLIFICA LATINA:

“El segundo premio se da a una Hieroglífica Latina, en que se pinta una piedra que se enciende en fuego con el agua del Cielo. Alude a lo que dize Plinio, lib. 2 cap. 107: *In Nimphaeo exit de petra flamma, quae pluviis accenditur*. Trata del fuego de amor, y agua de lagrimas del Santo. Es poesía aguda y devota, y benemérita del premio tan devoto y espiritual, como son los tres tomos del Padre Alonso Rodriguez.

Res nova'l Nymphheus mirum lapis evomit Ignem

Qui pluviis alitur; sic cibus ignis aqua.

Sed maiora novae video miracula flammae,

Exprimit hace imbrem, quam simul imber alit.

Cor lapis ardescens pluviam distillat ocellis:

Duplicat ignis aquas, duplica tunda faces.

Dicite iam lacrymae, quis vos extorserit? Ignis.

*Ignis queis aleris dicito iam? Lacrymis”.*⁴⁹⁸

El segundo clasificado corresponde a una “Hieroglífica latina” cuya imagen se compone por “una piedra que se enciende en fuego con el agua del cielo”. El texto sigue con la habitual y rápida exegesis del conjunto simbólico afirmando que: “Alude a lo que dize Plinio, lib. 2 cap. 107: «*In Nimphaeo exit de petra flamma, quae pluviis accenditur*».⁴⁹⁹ Trata del fuego de amor, y agua de lagrimas del Santo”.

La imagen es muy sencilla, una piedra que prende fuego por medio de la lluvia que cae del cielo, brindando Plinio como fuente primaria para la creación. Sin embargo, la representación se puede fácilmente trasladar a la vida y a los escritos de Ignacio de Loyola. La piedra se asume generalmente como simulacro de la firmeza y, hablando de temas religiosos, Valeriano refiere poder significar la firmeza en nuestra religión.⁵⁰⁰ La peculiaridad del jeroglífico cabe sin duda en la chispa representada por el agua que cae sobre la piedra, generando de esta forma el fuego. Claramente el fuego que se propaga se refiere al habitual juego de palabras entre Ignacio e ígneo, es decir, el fuego de amor

⁴⁹⁸ Relación, 1610:83v.-84r.

⁴⁹⁹ NH: “En el Ninfeo hay un tipo de roca de la que brota una llama con las lluvias”.

⁵⁰⁰ Valeriano, 1556:lib. XLIX, f. 362r.: *per petram nimirum pietatis nostrae stabilimentum intelligimus, super qua Ecclesiam ipse suam aedificaverit.*

probado por parte del santo hacia Dios y su doctrina, y si Plinio pudo haber otorgado la idea para el simulacro, la explicación se halla directamente entre las líneas de los textos de Ignacio. Me refiero precipuamente a los Ejercicios Espirituales y al Diario espiritual del santo, textos donde las lágrimas son muy presentes. Hago referencia a las lágrimas porque es el mismo autor de la relación que explica la imagen de la lluvia como “agua de lagrimas del Santo”. De hecho, en el mencionado Diario se describen varios dones místicos y el que más veces se nomina es el “don de las lágrimas”, que alcanza hasta las 175 citas en el texto, con lágrimas que pueden generarse antes, durante y después de la misa u de la oraciones.⁵⁰¹ Sin embargo, este Diario espiritual no fue imprimido hasta el 1892 y aunque dejó huellas entre los primeros biógrafos del santo, entre los cuales Pedro de Ribadeneyra quién recojo informaciones de este texto que tenía que conocer en sus fragmentos,⁵⁰² en los Ejercicios Espirituales hay un pasaje que explica de forma muy eficaz el significado de este símbolo:

llamo consolación quando en el ánima se causa alguna moción interior, con la qual viene la ánima a inflamarse en amor de su Criador y Señor, y conseqüenter quando ninguna cosa criada sobre la haz de la tierra puede amar en sí, sino en el Criador de todas ellas. Assimismo quando lanza lágrimas motivas a amor de su Señor, agora sea por le dolor de sus pecados, o de la pasión de Christo nuestro Señor, o de otras cosas derechamente ordenadas en su servicio y alabanza.⁵⁰³

Aquí se encuentra el respaldo directo para la composición simbólica, tanto para las llamas que se declaran de la piedra con el significado de amor para el Señor, como para las gotas de lluvia/lágrimas que son el medio a través del cual, gracias a los ejercicios del Santo, este fuego puede arraigarse sobre la fría y oscura materia de la roca. Sin embargo, si ya se ha dado muestra de la fuente literaria que ha dado pie a esta imagen como también de

⁵⁰¹ Cfr. Scurani, 1977:266 ss. Entre estos dones místicos, además de las lágrimas, hay otros como el gozo y reposo espiritual, la elevación de la mente, las impresiones e iluminaciones divinas, la inflamación en amor y muchos más.

⁵⁰² El Diario se divide de dos partes, la primera que se refiere al periodo que va del 2 de febrero al 12 de marzo de 1544 y el segundo desde el 13 de marzo de 1544 hasta el 27 de febrero de 1545. El primero en publicar el Diario espiritual fue Juan José de la Torre en 1892, pero se trató solamente de la edición del primer cuaderno de los cuarenta días. La edición integra del Diario se remonta a 1934 en el primer tomo de las Constituciones de *Monumenta historica*; cfr. Ignacio de Loyola, 1963:315; Scurani, 1977:264.

⁵⁰³ Ejercicios Espirituales, 316; en: Ignacio de Loyola, 1963:263. El énfasis es mío.

la explicación con directa referencia a la vida y a los textos de Ignacio, cabe decir que esta piedra del ninfeo, como descrita por Plinio, fue el sujeto directo de otras empresas regularmente recogidas en diferentes repertorios. En uno de los casos la empresa se refiere a asuntos amorosos, como en Scipione Ammirato, según el cual significa el amor correspondido pero irrealizable,⁵⁰⁴ o Giulio Cesare Capaccio que lo relaciona al llanto de la amada que la encruelece aún más.⁵⁰⁵ Sin embargo, la empresa más cercana a la que acabamos de analizar se halla entre las páginas *Dell'Imprese* de Scipione Bargagli (1594). Aquí el marco ovalado de la empresa lleva imprimido el mote *EXTINGUIT ALIAS* [Atenuar las demás] y el cuerpo de la composición muestra una piedra de la que, mientras está azotada por una lluvia copiosa, salen hacia el cielo algunas poderosas llamas.



Fig. 6.4

Extinguit alias, en Scipione Bargagli, *Dell'imprese*, 1594, p. 457.

El autor de la empresa explica que el conjunto significa un “amor muy estable y fiel que no puede faltar por ninguna especie de adversidad”.⁵⁰⁶

Ahora bien, para evitar equívocos el creador del jeroglífico segundo clasificado en la justa previo también una *subscriptio* en octava para explicar de la forma lo más completo posible el conjunto alma-cuerpo:

Res nova'l Nympheus mirum lapis evomit Ignem

⁵⁰⁴ Ammirato, 1562:219: *Come la fiamma che si muove dal cor mio, che prima che voi il possedeste; era pietra non iscema per il vostro pianto, ma diviene tuttavia più poderosa et maggiore.*

⁵⁰⁵ Capaccio, 1592:72v.: atribuye la empresa a Paolo Paravicino, con el mote *EXORATA CRUDELIOR.*

⁵⁰⁶ Bargagli, 1594:456-457: *A dinotare un'amor saldissimo e lealissimo da non poter venir meno per qualunque specie di avversità.*

*Qui pluviis alitur; sic cibus ignis aqua.
Sed maiora novae video miracula flammae,
Exprimit hace imbrem, quam simul imber alit.
Cor lapis ardescens pluviam distillat ocellis:
Duplicat ignis aquas, duplica tunda faces.
Dicite iam lacrymae, quis vos extorsit? Ignis.
Ignis queis aleris dicito iam? Lacrymis.*

[La piedra prodigiosa que emite fuego es algo extraordinario en el ninfeo
Que las lluvias alimentan; de tal forma el alimento del fuego es el agua.
Pero la más grande novedad que veo en esta llama milagrosa,
Es que es expresión del agua, de la misma forma en que el agua la nutre.
El corazón de piedra inflamado por el pequeño óculo del que gotea la lluvia:
El agua aumenta el fuego, el flujo aumenta la llama.
Díselo a las lágrimas, ¿qué os las extorsionará? El fuego.
O fuego, ¿quién dirás ahora que te nutra? Las lágrimas].⁵⁰⁷

Nada más que una descripción de las palabras de Plinio entonces, que sin las aclaraciones hechas por el autor durante la descripción del emblema se podría relacionar con mucha más dificultad al tema ignaciano.⁵⁰⁸

⁵⁰⁷ La traducción es mía.

⁵⁰⁸ Aquí se podría opinar sobre la claridad para todos del mensaje en ver y leer esta composición o, al contrario, se podría también sostener la idea de que el autor de la relación tuvo contacto con el creador del emblema para que le explicara de forma detallada el significado. Claro está, al ser la fiesta para la beatificación de Ignacio parece obvio que todo se referiría a él y a su historia que, además, por parte de los más cultivados no debería ser muy difícil de conocer, aunque en este caso la referencia a las lágrimas tampoco parece tan inmediata. Quizá una confirmación más que estas composiciones no podían ser entendidas por toda la población, sino aquella que podía comprenderlas pertenecían solamente a las clases de religiosos y a los que más educación tenían. El pueblo podía disfrutar de estos símbolos solamente por el impacto visual que podían ejercer sobre su *phantasia*.

- EMPRESA:

“El Tercero tiene una empresa, en la qual se pinta una ola de agua mezclada con fuego. Alude en la ola al nombre de Loyola, en el fuego al nombre de Ignacio. En la misma, de donde salió, alude a la madre del Santo, que se llamava Marina. Dasele por premio un bolso de ambar bordado lleno de muy buena voluntad.

La letra dize.

«Como el fuego es mas que el agua

Desta ola peregrina,

Subiendo de la Marina

A hecho del Cielo fragua»”.⁵⁰⁹

Introduciendo el tercer clasificado de la justa es necesario citar otro pasaje del Diario espiritual de San Ignacio. Se trata de unas líneas en la que se puede idealmente encontrar rastro tanto de la clave para interpretar el símbolo anterior como también lo que vamos a exponer seguidamente. Ignacio escribe sobre una de las habituales oraciones diarias, esta vez del viernes 22 de febrero, cuando se le presenta la Gracia:

Después, al preparar del altar, *ciertas mociones a lacrimar*, con un mucho duplicar: no soy digno de invocar el nombre de la santísima Trinidad; el cual pensamiento y multiplicación me movía a mayor devoción interna; y al vestir, con esta y otras consideraciones, *un abrirse más la ánima a lágrimas y sollozos*. Entrando en la misa y pensando por ella hasta el evangelio, *dicho con asaz devoción y asistencia grande de gracia calorosa, la cual parecía después batallar, como fuego con agua* con algunos pensamientos <del salvar y otros, a ratos aniquilando y a ratos conservando>.⁵¹⁰

En estas líneas Ignacio explica su preparación para la oración a la Trinidad, donde le salen copiosas lágrimas, de esa forma atestiguando la importancia de este elemento durante sus ejercicios y actividades: algo que, como se ha visto, se relaciona muy de cerca al jeroglífico anterior. Además, el Santo describe que durante la misa y más precisamente

⁵⁰⁹ Relación, 1610:84r.

⁵¹⁰ Diario espiritual, 64; en: Ignacio de Loyola, 1963:337. El énfasis es mío.

durante la lectura del Evangelio, entró en él la Gracia para batallar, “como fuego con agua con algunos pensamientos”.

Este último punto nos acerca a la presente composición simbólica que, como sugiere la misma descripción de la imagen, se trata más bien de un enigma, de un juego basado en el nombre del Santo: LoyOLA e IGNACIO. Una ola de agua, que tiene preponderancia debido al nombre de la madre del Santo, Marina Sáenz de Licona y Balda, que brinda el medio en que la ola se forma y desarrolla, mezclada entonces al fuego, sin que las dos sustancias se disuelvan o anulen entre sí. Ahora bien, aparece patente la conexión entre los dos elementos figurativos como también la génesis de esta “empresa”. Sin embargo, se trata de una imagen que, por cuanto única entre los cuerpos de los diferentes repertorios de empresas y emblemas, resulta hija directa de una tradición que ahonda ampliamente en la historia de las ideas y de las religiones. Sin demorarme demasiado en las muchas lecturas que pueden tener los dos elementos, cabe decir que la misma tradición emblemática pudo extraer un hilo común entre la producción visual en la que se representan estos dos elementos naturales. Generalmente agua y fuego se asumen como elementos opuestos, que no pueden mezclarse y, al intentarlo, se rechazarían. Eso queda claro en un emblema de la tercera centuria de Sebastián de Covarrubias que lleva por mote *Ad quod volveris* (“Tendrás la mano [A lo que tú quieras]”).⁵¹¹ El cuerpo enseña en la parte izquierda del espacio visual rectangular una mesa con apoyado dos copas distanciadas entre sí; aquella más arriba llena de agua mientras que aquella más abajo se representa con fuego. Al otro lado de la representación se halla una mano derecha que, saliendo de las nubes, se extiende hacia los dos vasos.⁵¹²

⁵¹¹ Fuente directa del mote es *Eclo*, 15.17.

⁵¹² La *subscriptio* es la siguiente: “Crió al hombre Dios, y dióle luego/ Libertad de alvedrío, e hidalguía,/ Se ley, no con imperio, mas con ruego/ Le representa en ese mesmo día:/ Y pónele delante el agua, y fuego,/ La mano estienda a do el querer la embía:/ El mal, o bien escoja, vida o muerte,/ Por su cuenta avrá dir, yerre, o acierte”, en Covarrubias y Horozco, 1610:264r.



EMBLEMA 64.

Fig.6.5

Ad quod voveris, en Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Emblemas morales*, 1610, f. 264r.

Como afirma la *subscriptio* y el comentario relacionado la imagen se refiere al alma que Dios puso entre las manos del hombre, otorgándole de esta forma la libertad de escoger el bien o el mal, es decir, el libre albedrío. El bien y el mal se representan con el agua y el fuego respectivamente, “dos elementos contrarios [...] que representan la vida y la muerte; porque el agua es proliíicativa, y el fuego lo consume todo”.⁵¹³ El emblema deriva directamente de uno de los jeroglíficos del *Hypnerotomachia Poliphili* y que aparece en un frente de la base redonda de un obelisco donde, en un marco circular, se hallan esculpidos los *eleganti hieroglyphi* que siguen:

un caduceo con serpientes; en la parte inferior de su vara, una hormiga que crecía hasta convertirse en elefante, a uno y otro lado. En la parte superior vi igualmente dos elefantes que decrecían hasta ser hormigas; entre ellos, en el centro, había *un vaso con fuego y al otro lado un platillo con agua*.⁵¹⁴

⁵¹³ Ibid.:264v. Empresa muy parecida, tanto en su cuerpo como en su sentido, aparece en las *Empresas morales* de Juan de Borja, donde, entre los añadidos creados por su nieto Francisco en la edición de 1680, la composición 190 lleva por mote *HAEC APPOSUIT DEUS HOMINI* [Dios puso estas cosas antes del hombre]. La ilustración muestra simplemente en la derecha un cántaro con agua y a su lado un brasero con fuego; cfr. Borja, 1680:386-387.

⁵¹⁴ Trad. esp. en Colonna, 2008:411-412. Aquí el pasaje original: *uno vituperato caduceo. Alla ima parte dilla virga dil quale, & de qui, & deli, vidi una formica che se cresceva i elephanto. Verso la supernate aequalmente dui elephantanti descrescevano in formice. Tra questi nel mediastimo era uno vaso cum foco, & dalaltro lato una conchula cum aqua*, en Colonna, 2006:244, vol. 1.



Fig. 6.6

Francesco Colonna, *Hypnerotomachia poliphili*, 1499, p. 244.

Sin detenerme en la idea detrás de las composiciones jeroglíficas del autor, para la cual remito a otro lugar en el texto, es suficiente reconocer que el vaso con fuego y el platillo con agua significan “discordia”.⁵¹⁵ Esta interpretación, que entrará también en los emblemas de Sebastián de Covarrubias, se debe a la teoría aristotélica de las combinaciones de los elementos, que fue la predominante hasta mediados del siglo XVII.⁵¹⁶ Establece que todas las sustancias terrenales se forman por combinaciones entre los cuatro elementos (fuego, tierra, aire, agua) que, a su vez, eran el producto de cuatro cualidades (caliente, frío, seco, húmedo) que se unían de dos en dos sobre la base de las relaciones activo-pasivo. Según estas directrices el elemento agua es opuesto e inconciliable respecto al elemento fuego.⁵¹⁷

Sin embargo, en la empresa creada para la justa poética en honor de Ignacio los dos elementos no sólo comparten el mismo espacio, sino se mezclan entre sí. De hecho, estando en la beatificación de un santo cristiano cabe decir que los dos elementos de que hablamos se refieren a la purificación. Se trata de evidencias que proceden ya del mundo pagano romano donde fuego y agua ritualmente fundidos son el trámite para la depuración del alma.⁵¹⁸ Reverberación de esta tradición fue asumida por el culto cristiano como alegoría de la purificación y peculiar eslabón en esta transición parece ser Isidoro de Sevilla en su testimonio sobre los *delubra*, templos paganos en cuya fuente se purificaba

⁵¹⁵ Ibid.:p. 620, vol. 2.

⁵¹⁶ El Estagirita habla de esta teoría en *De gen. et corr.* 329a-336a; *Meteor.* 378b-390b.

⁵¹⁷ Según esta teoría caliente y frío son las cualidades activas mientras seco y húmedo las pasivas. De esta forma todos los elementos pueden compartir una de las cualidades excepto en el caso de agua y fuego. El aire se compone de caliente y húmedo, el agua de húmedo y frío, la tierra de frío y seco, el fuego de seco y caliente; cfr. Düring, 1980; Gabriele, 2008:63-64.

⁵¹⁸ Festo, s.v. «*facem*»: *in nuptiis in honorem Cereris praeferebant; aqua aspergebatur nova nupta, sive ut casta puraque ad virum veniret, sive ut ignem atque aquam cum viro communicaret*; cfr. Servio, *In Aen.*, VI, 671.

de los pecados por medio del Espíritu Santo de forma parecida al bautismo cristiano.⁵¹⁹ En ámbito bíblico hay varios pasajes donde aparecen los dos elementos, como cuando se menciona la ley dada por Dios a Moisés, en que se prescribe purificar a través del fuego y del agua expiatoria,⁵²⁰ de la misma forma afirmada por Juan el Bautista, que avisa: “Yo os bautizo con agua para que os convirtáis; pero él que viene detrás de mí es más fuerte que yo [...] él os bautizará con Espíritu Santo y fuego”.⁵²¹ Según las Escrituras sagradas la purificación es entonces doble, con el agua se puede conseguir solamente aquella exterior, mientras que aquella interior, espiritual, se lleva a cabo solamente por medio del Espíritu Santo, es decir, por el fuego. El mismo fuego de la pasión amorosa para Dios, divinidad que Ignacio logró contemplar por medio de sus Ejercicios Espirituales; el mismo Espíritu Santo que condujo Ignacio en la escritura de las Constituciones de la Orden, como se ha visto en el análisis del primer jeroglífico, de forma que el santo lograra aplacar los arrebatos del alma de la misma manera que un nuevo profeta.⁵²² En resumen, vislumbrando las intenciones del autor de la empresa, Ignacio logró fundir dos elementos supuestamente inconciliables, es decir el agua de la purificación exterior y el fuego del Espíritu Santo de la purificación interior.

Pese a este significado más profundo que se debe a fuentes literarias y religiosas, la fuente visual más directa es de origen emblemático y encuentra cabida en las *Imprese illustri* del italiano Camillo Camilli. En la primera parte de su repertorio se halla una empresa que lleva por mote *CON CHE MIRACOLO LO FAI?* [¿con qué milagro lo haces?],⁵²³ con referencia a la imposibilidad de conciliar el fuego con el agua. De hecho, el cuerpo de la

⁵¹⁹ *Etym.*, XV, 4, 9-10. Isidoro explica que en la fuente se encuentran siete escalones para simbolizar el misterio del Espíritu Santo, tres bajando y tres subiendo, y entre los dos el cuarto, que es parecido al hijo del hombre, que extingue el horno del fuego y ofrece el cimiento para el agua. Claramente es pasaje debatido dado que el autor describe más bien la tipología de las fuentes bautismales y su simbología; cfr. Isidoro di Siviglia, 2006:273, n. 74; Colonna, 2006:868-869, n. 10.

⁵²⁰ Núm. 31.21-23: “Estas son las prescripciones de la ley que dio el Señor a Moisés: el oro, la plata, el bronce, el hierro, el estaño y el plomo, todo lo que puede resistir el fuego, lo pasaréis por el fuego y quedará puro. Pero lo purificaréis con el agua expiatoria. Y todo lo que no puede resistir el fuego, lo pasaréis por el agua”.

⁵²¹ Mt, 3.11; v. también Lc, 3.16; Hch, 1.15.

⁵²² Conviene aquí cita otros dos pasajes bíblico al respecto: 2pe, 1.21, “Pues nunca fue proferida profecía alguna por voluntad humana, sino que, movidos por el Espíritu Santo, hablaron los hombres por parte de dios”; Sab 16.19, “pero, otras veces, aun en medio del agua, la llama ardía con más fuerza que el fuego, para destruir los frutos de una tierra malvada”.

⁵²³ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, 23, 223.

impresa enseña un fuego encendido en el medio de un estanque para significar el milagro de amor que hizo nacer un fuego de la fría agua.⁵²⁴



Fig. 6.7

Con che miracolo lo fai?, en Camillo Camilli, *Imprese illustri*, 1586, p. 106.

Lo que más nos importa es que, además de haber explicado la peculiaridad de la composición aclarando la supuesta imposibilidad de fundir los dos elementos que, según la mencionada teoría aristotélica, son opuestos,⁵²⁵ el cuerpo de la empresa prevé un estanque debido al apellido de la amada del portador de la misma: Stagni [Estanques].⁵²⁶ En resumen, la empresa de Camilli que se acaba de mencionar responde a las mismas lógicas utilizadas por el autor de la empresa para Ignacio, es decir, la unión del agua con el fuego debido a un juego de palabras dictado por el nombre del sujeto. Además, si en el caso de Camilli la composición simbólica versa sobre el amor “laico”, en el caso de Ignacio el fuego de amor es más bien espiritual, con el Santo capaz de pasar por los diferentes escalones de acercamiento a Dios, la purificación física (agua) y la purificación por mano del Espíritu Santo (fuego).

La creación simbólica se concluye con el breve y sencillo poema puesto a pie de la empresa, esta vez con letra castellana y gracias a la cual se hace más claro el razonamiento

⁵²⁴ Camilli, 1586:I, 106 ss. El portador de la empresa es Giuliano Cesarino de Roma quien la trajo en el pecho de su armadura junto al mote para hablar a *amore*, *dicendo di interrogandolo in che modo operi tal miracolo, che di mezzo l'acqua cioè della crudeltà, et freddezza della sua Dama, egli faccia sorgere una così gran fiamma.*

⁵²⁵ *Íd.*: *l'acqua stessa, la quale è fredda et humida et di sua natura è contraria all'elemento del fuoco di maniera che l'uno estingue l'altro.*

⁵²⁶ *Íd.*: *Et questa consideratione può esser favorita dal cognome della gentildonna, perché si sa per cosa certa, ch'egli fece questa Impresa per una di Casa Stagni. Il qual cognome diede anche occasione di formare il corpo dell'Impresa, alludendo con lo stagno al cognome et indi mostrando uscir la fiamma, che l'ardeva, ancor che ella fosse tutta fredda e senza amore.*

detrás de este símbolo que, en su sencillez, como se ha visto oculta diversas capas de significados.

- EMPRESA

“El cuarto y ultimo, que es dos pares de guantes de polvillo, se da a una empresa en la qual se pinta una laguna aludiendo a aquella en que el B.P. se entro para atajar el pecado de aquel hombre perdido. Pintase sobre ella una paloma que representa al Espíritu sancto, con una hacha encendida en el pico, que la va a hundir en las aguas, y junto a ella esta letra. *Hic ardentius*. La letra de la empresa dize.

«El fuego en el agua ardia,
Y no lo mitiga el agua,
Porque de agua haze fragua
El amor, que en el Vivía»”.⁵²⁷

Como anticipado en la Relación se menciona también un cuarto clasificado digno de mención y al que se le otorgó un premio, algo que no ha pasado en ninguno de los otros nueve certámenes de la justa donde, en algunos casos, sólo se premiaron a los dos primeros, sin que en el texto encontraron cabida otras composiciones merecedoras. En el caso de los jeroglíficos el relato se extiende a esta cuarta posición cuyo autor se hizo con “dos pares de guantes de polvillo”. Siguiendo el texto se trata una vez más de una “empresa” cuyo significado puede parecer parecido a la composición anterior y, en efecto, sobre todo por el significado del agua que no consigue apagar al fuego, es así. Sin embargo, el primer elemento visual descrito es la laguna, algo que en la descripción se afirma aludir a los pecados a los cuales Ignacio cortó el camino. La laguna, sórdido espejo de agua, asimilable a lugar donde se contienen los pecados no es imagen que ha dejado muchas huellas. Descartando todas las *ekfrasis* sobre almas obligada a tirarse a lagos helados o inflamados,⁵²⁸ es Valeriano quien nos lanza un cable para mejor entender esta figura cuando habla de “Ciénaga y fosa”.⁵²⁹ Aquí nos avisa que se satisfizo el profeta David en su deseo de ser sacado de un lago muy profundo y sucio que manifiesta los peligros de la vida, de los cuales fue liberado por la ayuda divina. Valeriano añade

⁵²⁷ Relación, 1610:84r.-v.

⁵²⁸ Más materialmente, se trata de la división del infierno entre dos regiones, una de fuego y la otra de hielo. No es en realidad imagen tan común, dado que por ejemplo Dante (*Inf.*, 32, 23-24) sólo prevé un lago de hielo, sin la existencia de su opuesto. La presencia de los dos lagos de debe a Beda (*Hist. Angl.*, 5, 12; cfr. Le Goff, 2014:126 ss.), que fue la fuente de Francesco Colonna, donde aparecen los dos lagos para brindar consuelo a las almas; cfr. Colonna, 2006:249-250, vol. 1; 914, n. 1, vol. 2.

⁵²⁹ Valeriano, 1556:lib. XXXVIII, f. 284v.: *Lamma fossaque*.

también que el lodo que compone el pantano demuestra la putridez de nuestras almas, sumergidas en el barro y de este retenidas.⁵³⁰ El pasaje de los salmos al que se refiere Valeriano es la fuente más directa para esta empresa en que se muestra una laguna como contenedor de pecados, y es el siguiente: “me levantó [el Señor] de la fosa fatal, de la charca fangosa; afianzó mis pies sobre roca y aseguró mis pasos”.⁵³¹ El pantano como lugar en que los seres humanos pueden perderse entre sus pecados a los que alude el barro que los atrapa y no los deja huir es entonces una imagen bíblica y en el caso de la nueva empresa creada para la beatificación de Ignacio, es este último quien consigue entrar en la suciedad para interrumpir la acción de estos pecados sobre los hombres, sobreponiéndose a la misma acción del Señor.

Siguiendo con los elementos del cuerpo de la empresa, que la paloma represente al Espíritu santo, como sugerido por el mismo texto, no cabe duda, como atestiguado por las numerosísimas pinturas del bautismo de Jesús donde aparece, muchas veces rodeada por rayos de pura luz, una blanca paloma, como además se describe en los Evangelios.⁵³² Esta asociación bíblica encontró cabida también en ámbito emblemático, más precisamente en la empresa de Ferdinando Gonzaga, compuesta por la imagen de una paloma con rayos de luz puesta encima de una vela empuñada por una mano y la letra *NEMO SINE TE* [Nadie sin ti]. Jacobus Typotius explica esta empresa, que por mano de Egidius Sadeler se reproduce grabada en el tercero de sus volúmenes de los *Symbola divina et humana*, como el Espíritu Santo, tercera persona de la trinidad, que compareció en la figura de una paloma cuando Juan el Bautista estaba bautizando Jesús. Relata además que el Espíritu santo no tiene luz exterior y visible, sino procede del intelecto, es algo interior y, sobre todo, quien es iluminado por esta luz logra la salvación del ánima.⁵³³

⁵³⁰ Íd.: *Alibi exauditum se ait Propheta, ut de lacu profundissimo sordidissimoque extraheretur, quod maxima vitae discrimina, quae divinitus evaserat, declarat. Et quod ibidem dicitur de luto limi, lividissimam loci putredinem ostendit: ea verò est quae animas nostras eò demersas tenaci veluti coeno implicatas detinet.*

⁵³¹ Sal 40.3. V. también Sal 69.3-6: “Dios mío sálvame, que me llega el agua al cuello: me estoy hundiendo en un cieno profundo y no puedo hacer pie; he entrado en la hondura del agua, me arrastra la corriente [...] Dios mío, tú conoces mi ignorancia, no se te ocultan mis delitos”.

⁵³² Mt 3.16: “Apenas se bautizó Jesús, salió del agua: se abrieron los cielos y vio que el Espíritu de Dios bajaba como una paloma y se posaba sobre él”. Véase también Mc 1.10; Lc 3.22; Jn 1.32.

⁵³³ Aquí el pasaje completo que, en realidad, se tendría que atribuir más bien al flamenco Anselmus De Boodt, el autor de los comentarios a los emblemas presentes en el tercer volumen de la colección de Typotius quien falleció a la hora de redactar el último tomo: *Quia dum filius Dei Christus baptisatur à beato Ioanne in deserto, tertia persona Trinitatis, spiritus sanctus, columbae figura apparuit; solet à Christianis pictoribus columbae imagine adhuc hodie persona illa divinitatis figurari, ac depingi, Manus*



Fig. 6.8

Nemo sine te, en Jacobo Typotius, *Symbola divina & humana*, 1603, vol. 3, p. 100.

Si vamos a conectar este significado al anterior de la laguna podemos averiguar que el Espíritu Santo consigue alumbrar nuestro intelecto de la misma forma en que lo hizo con el intelecto de Ignacio que, gracias también a sus prácticas espirituales, alcanzó la divinidad en vida y en su interioridad. Alcanzar el Espíritu santo significa dejar atrás los pecados hechos en vida⁵³⁴, exactamente como en la liturgia cristiana ocurre con el bautismo, con el que, físicamente a través del agua e interiormente a través del fuego del Espíritu Santo, se remiten los pecados. Y aquí volvemos a la misma lectura de la empresa anterior donde se alude a la doble purificación mencionada. Leyendo la *subscriptio* de la presente empresa aprendemos que el fuego de la vela hundido por la paloma en el agua no se apaga, porque el amor por Dios y la fe en él convierten el agua en fragua, conciliando lo que supuestamente no es conciliable, fuego y agua. En resumen, se trata de un emblema dedicado a la fuerza de la fe de Ignacio, la más ardiente y apasionada (el *hic ardentius* de la letra), que lo ha liberado de los pecados a través de los dos elementos de purificación, fuego y agua.

lumen à radiis illius Spiritus petens, ipsum Ferdinandum Gonzagam authorem Hierographiae notat. Qui fatetur absque Spiritu sancto neminem lumen aliquod habere, aut consequi posse. Verè profecto: Nam de externo hoc & visibili lumine, hic non agitur: sed de interno intellectus; qui nisi ab hoc divino Lumine illustretur, tenebris obruitur, nihilque agnoscere, quod ad salutem animae facit, potest, en Typotius; De Boodt; Sadeler, 1601-1603:100, vol. 3. Referencia a esta empresa la hallamos también en el Repertorio de Giovanni Ferro, quien escribe: *Ferdinando Gonzaga allà Colomba co' raggi d'intrno intesa per lo Spirito Santo scrisse le parole NEMO SINE TE*, en: Ferro, 1623:234.

⁵³⁴ La vela encendida en el pico de una paloma es una creación de la que no he encontrado ejemplos anteriores, sin embargo, la vela encendida puede adoptar significado comparable a la iluminación interior. En Giovio una de las empresas para Isabella d'Este prevé este elemento que alude a la lumbre de la fe; Giovio, 1978:129; Jovio, 2012:264. En dos ocasiones el mismo elemento viene interpretado por Cesare Ripa como “doctrina” y “Fe católica”, siempre con el matiz de iluminación de la mente; en Ripa, 2012:145.102.1; 186-187.125.5. En fin, Juan Francisco de Villava interpreta este símbolo con el significado de ejemplaridad del predicador que, tomando de la *subscriptio* a la empresa del autor andaluz, se explica de la siguiente forma: “Quien de predicar alcanza oficio/ Por cedula divina,/ Con obras arde, y luz con Doctrina [...]”; en Pérez Lozano, 1998:143-144.

Siguiendo en la lectura de la Relación nos damos cuenta de que la lista de los jeroglíficos premiado termina con la mencionada cuarta posición y, más en general, se ha acabado la exposición de los resultados de los diez certámenes organizados para la beatificación de Ignacio. Sin embargo, queda espacio todavía para una última composición “mixta”, compuesta por imagen y soneto y que no voy a analizar por no corresponderse con las normas de composición establecidas para las diferentes competiciones, incluso aquella jeroglífica. De hecho, en la premisa a la exposición del conjunto literario-simbólico el autor de la relación afirma que aunque habría otras muchas “merecedoras de premios muy calificados, no se les da ninguno, porque no eran conformes a las leyes del Cartel, no tratando de sus temas, ni de sus intentos”.⁵³⁵ Esta frase puede parecer una simple constatación de la falta de atingencia a las reglas que bien se expusieron en el cartel, pero, como ya se ha visto en el apartado teórico, denota una general falta de constancia normativa sobre el tema jeroglífico o, más bien, límites indudablemente maleables entre diferentes géneros simbólicos que en otros países, primero entre los cuales Italia, parecen más uniformes y asentados.

6.2 FIESTA PARA LA BEATIFICACIÓN DE IGNACIO DE LOYOLA, 7 DE FEBRERO DE 1610, CASA PROFESA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, SEVILLA⁵³⁶

Después de haber analizado la relación de la fiesta que se hizo en Granada, pasamos a destacar el utilizo emblemático que se hizo durante la fiesta para la beatificación de Ignacio de Loyola en Sevilla, cuyo relato fue escrito por Francisco Luque Fajardo. La descripción de los días de regocijo empieza del viernes 14 de enero, cuando, después de medio día, salieron los notables de la escuela del colegio de los jesuitas. Hasta 350 personas que dieron pie a una larga procesión triunfal que empezó de la Alameda de Hércules. Caballeros y regidores, acompañados por atabales, trompetas y detrás de estandartes en forma de lábaros, recorren el camino de la procesión junto a los gramáticos, rétores, filósofos y clérigos de la escuela jesuítica, pero lo que más interesa en esta sede

⁵³⁵ Relación, 1610:84v.

⁵³⁶ Luque Fajardo, 1610.

es la mención de los carteles de la justa literaria que se enseñaban en 8 astas de plata, de tres varas cada una, que se llevaron las miradas de todos. En cada vara iba un cartel diferente.⁵³⁷ Los certámenes se imprimían en dos idiomas, latín y castellano,

en tres pliegos de marca mayor juntos, de mas de vara y quarta de cayda, arrimados a diversas telas de colores, por aforro, cercados de rosas y otras flores [...] en lo alto del testero de cada uno dellos, por insignia una fina estampa del glorioso Padre S. Ignacio, de particular belleza, con dos blasones, y letras, bien significantes del misterio. Y el resto [...] la presidencia de las nueve Musas, dedicadas a otras tantas diferencias de certámenes: de justa literaria.⁵³⁸

Los carteles de las justas se iban a fijar por la ciudad hasta que el desfile llegó a las puertas de la universidad donde “estaba un dosel rico, para fixar el Certamen”, fijado por los “señores colegiales”. La envergadura de estos concursos poéticos es atestiguada por los “grandes aprietos” para leer dichos carteles “para más enterarse del intento y nueva causa”.⁵³⁹ Entre las normas de los certámenes se precisaba que el plazo de entrega tenía que ser la víspera del domingo de septuagésima, día en que se habría tenido la fiesta con las diferentes composiciones a adornar el patio. Luque Fajardo nos brinda una muy detallada descripción de la entrega de las creaciones poéticas del Maestro Agustín Quijada, catedrático del Colegio de San Miguel y la ostentación con la que se produjo esa entrega sugiere la importancia revestida por estas justas. El catedrático salió a la calle junto a sus 9 composiciones a presentar el viernes antes de la víspera, por la tarde, a caballo junto a 80 de sus mejores estudiantes, todos muy elegantemente ataviados y precedidos por otro vestido de manteo y sotana que “como si fuera estafeta de justa literaria” llevaba en una mano un pliego de cartas y en la otra un gran legajo de papeles que encerraban el “misterio”.⁵⁴⁰ El cortejo seguía con diferentes justadores que iban de

⁵³⁷ Ibid.:2r.-v.: “Y entre tan hermosa variedad, lo que mas descollava (llevandose los ojos de todos) eran las ochos hastas de plata, de altura de casi tres varas cada una, de las cuales repartidas a trechos, en lo largo del acompañamiento, y paseo, llevaban pendientes, otros tantos muy bizarros cartelers, o certámenes, de Iusta Literaria, en mano de los mas bien apuestos justadores, con grave denuedo, qual convenia. Causando novedad, y admiracion especial a la gente común, que ignorava el estilo: y a los mas entendidos singular satisfacion”.

⁵³⁸ Ibid.:2v.

⁵³⁹ Ibid.:3r.

⁵⁴⁰ Ibid.:5v.

dos en dos llevando sus lanzas erguidas y con el remate de “curiosas tarjetas, sus composiciones, de muy buena letra escrita, con diferencia entre las castellanas y latina, en el vario color de las hastas, unas de rojo, y otras de azul”. Esta especie de procesión, que podemos denominar de presentación de las composiciones, siguió pasando por las casas de los jueces del certamen hasta recorrer gran parte de la ciudad y a cada juez se le dejaba una carta, a veces en latín y otras en castellano, con la cual se pedía el premio. Llegado a la Casa profesa se entregaron las composiciones a los padres provincial y prepósito.⁵⁴¹

Este protocolo me parece muy interesante para atestiguar la relevancia que estos concursos tenían en el seno de los festejos, incluyendo tanto a la población, que a estas ceremonias de entrega presenciaba pasivamente, como también a los estamentos más importantes, ricos y sabios de la ciudad, propulsores y activos concursantes en las justas. Ahora bien, de forma muy parecida al relato de la fiesta granadina también en este caso el autor, entre la descripción de los diferentes festejos a lo largo de la semana de fiesta, hace hincapié en la “multitud de papeles, bizarramente pintados y con gallardas letras escritos, assi de varias poesia, latina y castellana, como de hieroglificos, enigmas y obras de ingenio en alabança del santo, de manera que no siendo pussible acomodarse todos, sin notable estorbo, al adereço del claustro, afirman, que se quedaron mas de setezientos carteles, por fixar: tales que pudieran ser adorno en qualquiera demonstración de fiesta solemnissima”.⁵⁴² Más de 700 carteles que no se pudieron colgar: esto para aseverar la magnitud de estos acontecimientos.

Otro elemento que sugiere la importancia de estas citas poéticas es el espacio y el pormenor dedicado a las composiciones en el mismo relato cuya primera parte, la más breve si la comparamos con los muchos días de duración, se dirige a describir las jornadas de festejos y las diversas expresiones de la misma, los adornos de iglesias y claustros, los fuegos artificiales y las procesiones, mientras que las dos partes que siguen cubren más del 80% del texto: se trata de las justas poéticas, que en breve trataremos, y el sermón hecho en honor al nuevo beato.

Pasando a los diferentes certámenes, la exposición tuvo lugar ocho días después de la fiesta principal celebrada en la casa profesa, más precisamente en el patio del colegio de

⁵⁴¹ Íd.

⁵⁴² Ibid.:26r.

San Hermenegildo, habitual sede de justas en Sevilla ya desde el siglo XV, que por esta ocasión vio sus cuatro corredores adornados con brocados, telas, sedas, cuadros en los capiteles exteriores y un dosel con la imagen del santo en el medio de uno de los corredores. En la mesa puesta justo debajo de esta figura se disponían los premios señalados en el cartel y otros más, mientras que en el lado opuesto había otro dosel con en el medio una pintura y un estandarte con el nombre de Jesús acompañado por la letra *IN HOC SIGNO VINCES* y, por la orla, *ARMA MILITIAE NOSTRAE NON CARNALIA*, algo de muy sencilla comprensión y que bien se concilia tanto con la vida y profesión de Ignacio como también al significado espiritual, literario y visual que se propagaba gracias al resultado de los certámenes, es decir una solución muy lejos de las armas materiales pero que podía alcanzar las mentes y el espíritu de mucha más gente y de forma más acorde a la dictados del santo.⁵⁴³ El espacio de exposición se compone de otros ricos adornos para los cuales remito directamente al texto.⁵⁴⁴

Pasando directamente al certamen, la elección de los promotores fue la de crear nueve concursos, cada uno dedicado a una de las musas y por ella presidido. Lo que aquí más interesa destacar es el cuarto concurso dedicado a Talía y que versa sobre los dísticos elegíacos, las odas sáficas y líricas, los emblemas y enigmas “con invención y agradable pintura a propósito del santo”.⁵⁴⁵ No hay relación entre las musas y los concursos, así que Talía, musa de la comedia, no tiene referencias directas con el tema al que se relaciona. Manteniendo el foco sobre el contenido de la justa en cuestión, cabe decir que se trata de un concurso dividido en tres secciones. En la descripción, como ya indicado, se llama a la creación de elegías y odas antes de los emblemas y enigmas, y así aparecen en el texto donde, en la relación del cuarto certamen, se copian tres elegías y tres odas antes de pasar a analizar los emblemas y los enigmas que, por cierto, se diferencian entre sí también.

⁵⁴³ *Cartel de la Iusta literaria*, en: Luque Fajardo, 1610:2v.

⁵⁴⁴ Íd.

⁵⁴⁵ El primer certamen se dedicó a Clío y se refiere a la composición de un breve discurso de treinta renglones en prosa para celebrar las virtudes y los logros de Ignacio; el segundo certamen está dedicado a Calíope y trata de escribir treinta versos; el tercero, presidido por Erato, es de dodecasílabos o sea epigramas; del cuarto ya hemos escrito en el texto principal; el quinto, consagrado a Melpómene se basa en los sonetos; el sexto, dedicado a Terpsícore, trata de las redondillas; el séptimo, dirigido por el auspicio de Euterpe, es la justa de octavas; el octavo, para Urania, es sobre las canciones; el noveno y último, consagrado a Polimnia, es un certamen peculiar para las composiciones en otros idiomas y que irá a premiar a más categorías, entre las cuales la mejor invención con “más agradable disfraz con mejor letra”, para la “mejor pintura, tarjeta, o cosa que se adorne la composición” o para la mejor extravagancia; en *Ibid.*:22r.-v.

Pasamos enseguida a analizar las diferentes composiciones emblemáticas pertenecientes a este cuarto certamen.

CERTAMEN IV

EMBLEMA VII

AUTOR: don Juan de Robles de Ribadeneyra.

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintose una muy grande, hermosa y copada oliva, con mucho colmo gruesas, maduras y negras azeytunas, cada una distilando gotas de olio muy claro, y en las gotas escrito el nombre de IESVS con letras de oro. Tiene esta árbol diez ramas, que juntamente manan olio y con mas copia que la fruta, escrito el nombre de Iesus en todo lo que vierten; y en cada una dellas está el nombre de uno de los diez compañeros de S. IGNATIO, el qual está acomodado en el tronco de la oliva con su toga y manto estrellado, y diadema en la cabeza. Tiene estampado sobre el lado del coraçon el nombre de IESVS, del qual brota un torrente de olio muy claro y refulgente. A un lado estan muchas Virgines con varios vasos y brincos cogiendo del olio. A otro el Papa Paulo quinto con el Collegio de Cardenales, y Clero, vestido de Pontifical que esta echando la bendición al torrente, y una letra que dize; *OLEI BENEDICTIO* [La bendición del aceite]⁵⁴⁶. De una mano del Santo va este rotulo. *OLEUM EFFUSUM NOMEN TVVM* [El aceite difunde tu nombre]. Y de otra hacia el lado de las doncellas, otro que dize. *IDEO ADOLESCENTVLAE, & c* [Por esta razón crece]. La vertiente del arroyo baña a un globo que está adelante, y tiene esta letra. *CONVALVI* [Vigorizó]. Al cabo esta España en traça de Ciudad murada y torreada, por cuya una puerta entra el torrente, y por otra sale gran canalla de la nación Morisca. Pintase marina, puerto, y embarcación. La Ciudad o España tiene esta letra. *ILLVVIEM PEPULIT* [Eché el lodo]. El árbol tiene sobre si. *TYPUS RELIGIONIS SO. IESV, ET IGNATII BEATIFICATIONIS* [Figura de la religiosidad de la Sociedad de Jesús y de la beatificación de Ignacio]. Y otra. *ARBOR MYSTICA* [Árbol de los misterios]. Y baxo desta dos. *SICVT OLIVA SPECIOSA IN CAMPIS* [Espléndido como el olivo en los campos]. Y luego los versos siguientes.

Est Radix occulta Deus, stips almus olivae

Ignatus, rami sunt comitesque; decem.

Fratrum turba oleae; fundunt oleiqe; liquorem

Rami, stirps, oleae quidquid & arbor habet.

⁵⁴⁶ Esta traducción y las que siguen en el emblema son propias.

Pectore Iesu fero torrentem mittit olivi
Stirps melior cunctis, arboris atque; caput.
Plurima mens hominum caligans, saucia, victus
Indigaque; hausturae vascula quaeque ferunt.
Hoc óleum Antistes summus sacravit in urbe,
Loyolam stirpem divificansque; Patrem.
Hoc orbis surgit moribundus inunctus, Ibera
Hoc Afros pellit patria munda foras.
Dive tis meritis cum divificaris Ibere,
Exulat Hispanis perfida turba plagis.
Currite mortales inopes, & vascula ferte:
*Iesu oleum gratis, solo & amore datur”.*⁵⁴⁷

La composición es bastante compleja y, sobre todo, parece ir en contra de todas las reglas de composición de empresas o emblemas dado los muchos elementos que enseña. De la descripción aparece muy claro el papel privilegiado del olivo y de sus frutos, aceitunas y aceite, para el significado del conjunto. De hecho, la fuente primaria de la que se recoge el elemento olivo y, más en general, el nombre de Jesús que aparece entre las gotas destiladas por las aceitunas de las cuales el árbol aparece cargado, es la palabra bíblica, más precisamente el Salmo 52: “Pero yo, como verde olivo, en la casa de Dios, confío en la misericordia de Dios por siempre jamás. Te daré siempre gracias porque has actuado; proclamaré delante de tus fieles: «Tu nombre es bueno»”.⁵⁴⁸ Según este pasaje la asociación entre el olivo y la misericordia aparece patente, más aún si vamos a rastrear otras composiciones jeroglífica donde esta vinculación se repite. Entre las más conocidas y que como ya hemos visto anteriormente puede ser punto de partida para otros emblemas

⁵⁴⁷ Ibid.:43v.-44r.: “Dios es la raíz oculta, don benigno del olivo. Ignacio, diez son las ramas i los compañeros. La multitud de los hermanos vierte la limpieza del aceite y de las aceitunas, posee las ramas, las raíces, cualquier aceituna y fronda. Del pecho de Jesús brota un impetuoso torrente de aceite de oliva, al igual del árbol entero. La mente confusa de la mayoría de los hombres está atormentada, derrotada y necesitada; cada uno aprovechará trayendo odres. El Maestro consagró este aceite en la ciudad: Padre, haz divino el linaje de Loyola. Que esta tierra unguida pero malsana resurja. Empuja esta patria inmaculada fuera del África. O Dios, bendiga España con sus méritos. Mantén fuera de España la ínfima masa de desgracias. Corred, pobres mortales, y transportad los odres: se da el aceite a los agradecidos de Jesús, único amor”. Trad. propia.

⁵⁴⁸ Sal 52.10-11; cfr. De Boer; Enenkel; Melion, 2016:206.

es el *Hypnerotomachia Poliphili*. Aquí en una de las “cadenas” jeroglíficas quizá más conocidas del texto encontramos el símbolo de un timón junto a una rama de olivo⁵⁴⁹ cuyo significado literal es *misericorditer gubernator*. Clara es la asociación entre gobierno/timón y olivo/misericordia,⁵⁵⁰ como enfatizado también por Erasmo en el adagio *Non est oleum in lecytho* [No hay aceite en la ampolla] donde se explica que subsiste un juego de palabras entre *élaion*, «aceite», que significa también *éleos*, «misericordia».⁵⁵¹ Además, siguiendo el mencionado Salmo aprendemos que tiene sentido la representación del nombre “Jesús” en el marco de las gotas de aceite si lo acercamos a la proclamación del nombre de Dios que se hace en el cierre del pasaje bíblico.

Siguiendo con el emblema, el árbol de olivo se enseña con diez ramas que llevan cada una el nombre de los diez compañeros de Ignacio que proclamaron y difundieron la palabra de Jesús, algo indicado por el nombre inscrito en el aceite vertido por las mismas ramas. En los diez compañeros se reconocen los cofundadores de la orden de los Jesuitas que, sin embargo, alcanzan el número de diez incluyendo al mismo Ignacio de Loyola que, por su parte, aparece entronizado en el medio del árbol de olivo y por eso no se puede considerar entre aquellos nombrados por las ramas. Sin que la descripción nos otorgue alguna información más sobre estos compañeros podemos esbozar con seguridad nueve nombres: los españoles Francisco Javier, Diego Laínez, Alfonso Salmerón, Nicolás de Bobadilla, los franceses Paschase Broët y Jean Codure, los saboyanos Pierre Favre, Claude Jay y el portugués Simão Rodrigues.⁵⁵² Por lo que al décimo y último se refiere sólo podemos suponer tratarse del clérigo aragonés Mosén Juan de Verdolay, a quien

⁵⁴⁹ Colonna, 2006:41, vol. 1.

⁵⁵⁰ Además de la relación con el citado pasaje del Salmo, los intereses arqueológicos de Francesco Colonna nos dirigen a encontrar otras explicaciones para el acercamiento iconológico entre olivo y misericordia. Ya se sabe que el olivo es atributo común de Atenea, símbolo de sabiduría y paz (cfr. Colonna, 2006:611, vol. 2), luego pasado a significar la prudencia, lealtad en guerra y sabiduría en la conversión en Minerva, diosa que dio a los seres humanos el olivo: *oleaque Minerva inventrix*, en Virgilio, *Géorg.*, I, 18-19; cfr. Tervarent, 2002:410. Además, Cesare Ripa afirma que la alegoría de la Misericordia lleva una guirnalda de olivo en su cabeza y eso es *il vero simbolo della misericordia nella sacre lettere, a le quali si deve l'obbligo della cognizion vera di questa santa virtù* (cfr. Ripa, 2012:391-92), atestiguando de esa forma muy clara que el Salmo 52 es la mayor fuente de la cual obtener informaciones por lo que respecta a esta calidad del alma.

⁵⁵¹ *Est autem allusio ad vocem. Nam ἐλαίον, «oleum», significat et ἔλεος, «misericordiam»; en: Erasmo da Rotterdam, 2014:2026-27, adagio n. 2672.*

⁵⁵² Estos nueve, junto a Ignacio, fueron los fundadores de la Compañía, los primeros en profesar sus votos como miembros entre las ciudades de Roma, Regensburg, Goa y Evora entre el 1541 y el 1544, en Ignacio de Loyola, 2013:258, n. 15 y 16.

Ignacio envió una carta el 24 de julio de 1537 donde, después de haberle referido que nueve compañeros lo alcanzaron en París (los mismos nueve cofundadores), lo invita a unirse a su proyecto apostólico.⁵⁵³

Volviendo al análisis del emblema, en el medio del árbol de olivo, entre las diez ramas, se encuentra Ignacio ataviado con toga, manto estrellado y diadema que ciñe su cabeza,⁵⁵⁴ con imprimido en la parte del corazón el nombre de Jesús del cual brota un torrente de aceite “muy claro y refulgente”.⁵⁵⁵ Cabe destacar que esta tipología de representación puede tener un epígono visual en aquella del Cristo-vid, cuya imagen más conocida es aquella llevada al cabo al fresco en 1524 por Lorenzo Lotto en la Capilla Suardi en Trescore Balneario, más precisamente en la pared norte del edificio. El artista véneto creó una notable composición para atestiguar el predominio de la iglesia romana y su historia sobre las nuevas ideas luteranas. De hecho, partiendo del versículo *Ego sum vitis vos palmites* [Yo soy la vid, vosotros los sarmientos]⁵⁵⁶ Lotto ha conseguido crear una composición de gran tamaño en el medio de la cual se recorta la figura de Cristo estante, ataviado con túnica roja y manto azul, de cuyo dedos de las manos en posición orante parten largos sarmientos de vid que cubren la entera pared del oratorio, terminando su recorrido en la parte superior del campo pictórico donde forman diez clipeo en cuyos marcos se insertan las figuras de los doctores de la iglesia, representados como frutos de la vid y de Cristo.⁵⁵⁷

⁵⁵³ El clérigo entró efectivamente en la Compañía solamente en 1556, cuando el fundador ya se fue al más allá. Sobre la carta de Ignacio a de Verdolay, v. Ignacio de Loyola, 2013:669-672. Sin tener certidumbre del último compañero de Ignacio, cabe la posibilidad que sea también otra personalidad de primer plano dentro de la orden, como por ejemplo Antonio Arias, Jerónimo Nadal, Pedro Canisio, Francisco de Borja o Juan Alfonso de Polanco.

⁵⁵⁴ Claros atributos de realeza, aunque en la religión. Si de la toga y de la diadema no hace falta profundizar demasiado, por lo que al manto estrellado respecta cabe decir que ya en Horapolo el jeroglífico de la estrella significaría el Dios del universo, probablemente entendiendo al Dios de la tierra, el creador del huevo cósmico, Geb, padre de las divinidades más importantes, en: Hori Apollinis, 2002:35-36; Orapolo, 2009:102-03; Horapolo, 2011:94-96; cfr. Valeriano, 1556:330r.

⁵⁵⁵ Sobre esta característica del aceite refiere Erasmo en uno de los *Adagia* propuesto en su repertorio, *Oleo nitidius* (“Más resplandeciente que el aceite”). Explica que el brillo del aceite se hizo tan proverbial que incluso en los Evangelios se prescribe de encubrir las penas del ayuno untándose la cara con aceite [Mt 6.16]; añade también que Plauto en El Truculento [353-4] refiere de una amante muy bien maquillada «como brillantemente/ toda resplandece, como reluce nítida de aceite»; cfr. Erasmo da Rotterdam, 2012:2688-89, adagio n. 3992.

⁵⁵⁶ Jn 15.5

⁵⁵⁷ Sobre la obra de Lorenzo Lotto en Trescore Balneario v. Cortesi Bosco, 1997.



Fig. 6.9

Lorenzo Lotto, *Cristo vid*, fresco, Trescore Balneario, 1524.

La analogía no reside simplemente en la figura central de Cristo y en los diez sarmientos de vid que se despliegan en la pared, fácilmente comparables con la figura central de Ignacio y las diez ramas de olivo en el emblema jesuita, sino hay que destacar también el papel de los frutos de los dos tallos, las uvas representadas por los doctores de la iglesia, defensores de la cristiandad, y las aceitunas que, junto a los brotes de aceite enmarcan la palabra “Jesús”. Así que Ignacio, junto a sus diez compañeros, se configuran como difusores y defensores de la palabra de Cristo. Además, otra correspondencia se identifica en el enemigo que asedia la religión. En el fresco italiano, los últimos dos sarmientos, uno en la parte derecha y uno en la izquierda, albergan las figuras de Jerónimo y Ambrosio que defienden Cristo del asedio de los vendimiadores que están trepando las escalas para podar los pámpanos; rechazados, caen al suelo aludiendo a los herejes y sus falsas doctrinas. De una forma muy afín, en el emblema sevillano el torrente de aceite, o sea, la palabra de Cristo, acaba bañando un globo con la letra *convalui* [vigorizó], significando la revitalización al culto proporcionada por la Orden Jesuita; en una extremidad del globo aparece España, a la que entra por una puerta el dicho torrente/doctrina vivificada causando la huida por otra puerta de la “gran canalla de la nación morisca”, clara alusión a la fe islámica. Pues, defensa de la cristiandad y de la palabra de Cristo de los ataques de los herejes, las diez ramas/sarmientos en los que se enmarcan los defensores de la doctrina y la figura central del difusor de la religión son las tres aproximaciones entre las dos imágenes. Claramente no es posible afirmar una relación directa entre las dos, pero la correspondencia de muchos elementos aparece cuanto menos curioso.

Volviendo al mero emblema cuyo significado ya aparece patente, tenemos que profundizar algunos elementos más para mejor entender el génesis de esta creación. El aceite que brota de la escrita Jesús puesta a la altura del corazón de Ignacio lo recogen “muchas vírgenes” puestas en un lado de la composición, mientras en el otro lado papa Paulo V y varios cardenales y componentes del clero bendicen el chorro del líquido cuya función explica el mismo Ignacio llevando en las manos dos rótulos con las letras *Oleum effusum nomen tuum ideo adolescentulae* [El aceite difunde tu nombre y por esta razón crece]. La presencia de las vírgenes es clara referencia a la parábola de las diez vírgenes,⁵⁵⁸ mientras que el torrente de aceite remite al análogo acontecimiento histórico que dio lugar a la construcción de la primera iglesia cristiana oficial de Roma, Santa María en Trastevere.⁵⁵⁹ Se trata de un suceso que ocurrió en el 38 a.C. cuando del subsuelo de la Taberna meritoria, un hospicio para soldados en retiro, manó un chorro de aceite, probablemente petróleo, que se llamó *Fons olei* y que a lo largo de un día entero vertió el líquido en el Tíber. Las interpretaciones del fenómeno fueron varias, pero prevaleció aquella judío-cristiana según la cual el hecho era indicio de la venida del Mesías o del anuncio anticipado de Cristo.⁵⁶⁰ La interpretación cristiana prevaleció y el emperador Alejandro Severo les concedió el uso del terreno donde luego se erigió la nueva basílica. Ahora bien, este chorro de aceite fue interpretado por Eusebio como la gracia de Cristo que bajó al mundo para alcanzar a las gentes y en el emblema se asume exactamente el mismo significado del olivo y del torrente de aceite que llega a bañar el entero globo terráqueo.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ Mt 25.1-13.

⁵⁵⁹ Indicación de esta información se encuentra en Valeriano, 1556:385v.-386r., donde entre los diferentes sentidos del jeroglífico del olivo explica aquello de remisión (*condonatio*).

⁵⁶⁰ De hecho, la raíz hebraica de Mesías (מָשִׁיחַ), luego traducido al griego en Cristo, significa “ungido”.

⁵⁶¹ La noticia del *Fons olei* nos ha llegado gracias a varios autores de la época clásica, entre los cuales Eusebio de Cesarea, *Chron. Eus.*, II, P.L. XXVII, 431/32; Dion Casio, *Hist. Rom.*, XLVIII, 43/44; Paulo Orosio, *Hist. Adv. Pag.*, VI, 20/6, C.S.E.L., V, 19/20; Véase también Bersani; Nisio; Pizzino, 2015:51; Verrando, 1984:1047; Pittaccio, 2016:18.



Fig. 6.10

Pietro Cavallini, Natividad con particular de la Taberna meritoria, mosaico, siglo XIII, Santa María en Trastevere, Roma.



Fig. 6.11

Mítico lugar de la *Fons olei*, Santa María en Trastevere, Roma.

Para terminar con la creación emblemática de Juan de Robles de Ribadeneyra, el último elemento descrito hace referencia al globo arrollado por el chorro de aceite del que terminamos de referir. En una extremidad está España, representada como ciudad amurallada y con dos puertas: de una entra el torrente que, gracias a su ímpetu, consigue echar por la otra los moriscos, como anticipado hablando de las analogías con el fresco de Lorenzo Lotto. Todos estos detalles abren a una reflexión sobre el tamaño del emblema dado que esa parte, que parece ser de complemento, se describe de forma tan detallada. De hecho, el relato sigue añadiendo otros elementos que brindan más sentido aún a la escena que se presenta también pintando una “marina, puerto y embarcación” con la letra *illuuiem pepulit* [echó el lodo], o sea que el aceite, el reconocimiento de la palabra de Dios por parte de Ignacio que se convirtió en su apóstol, trajo la misericordia divina y sacó de los territorios españoles las herejías, en especial modo el peligro islámico. Figura, ésta del puerto como lugar de quiete y misericordia, presentada en forma literaria por Apuleio en las *Metamorfosis*.⁵⁶²

⁵⁶² Apuleio, *Met.*, xi, 15: *Multis et variis exanclatis laboribus magnisque Fortunae tempestibus et maximis actus procellis ad portum Quietis et aram Misericordiae tandem, Luci, venisti.*

EMBLEMA XI⁵⁶³

AUTOR: licenciado Esteban de Espinosa.

TÍTULO: -

CUERPO: “Hércules con una hacha de fuego en la mano, en vez de maça, con que estaba quemando la envidia.

Dic, Rogo, Lernaem valuit Tirynthius heros

Horrificum monstrum quo superare modo?

Tot capitum saevi non fregit colla Draconis

Clava teres; Graio has sed cremat igne feras.

Mulciber is Graius mediis mage flagrat in undis,

Hoc premit oppositos Amphitrionides,

Hoc novus Alcides, Ignatius ignifer, igne

Ambesos triste concremat invidia.

Aemula virtuti tenebras obducit inertes

Lingua, sed in tenebris ignes flamma nitet.

Ore fremit, dictis extinguere lumina curat;

At gelida illaesus permanet ignis aqua.

Haec decet Igniferum virtus. Hace pectore digna

Invicto: mores hace sapit una Dei”.⁵⁶⁴

La composición es mucho más sencilla y escueta respecto a aquella precedente, aunque presente algunos elementos oscuros y que la descripción no esclarece como, por ejemplo, los rasgos físicos de la representación de la envidia. Ahora bien, la descripción nos ayuda

⁵⁶³ Siguiendo con el análisis de los otros emblemas de la justa es curioso averiguar que, después del emblema anterior, en la descripción se presentan tres breves epigramas siguiendo la numeración de las composiciones del certamen (de hecho, llevan el número VIII, IX y X) antes de llegar a la segunda imagen simbólica.

⁵⁶⁴ “¿En qué modo el héroe de Tirinto fue capaz de vencer al horrible monstruo de Lerna? La clava con la cabeza redondeada no quebró el cuello del dragón; pero el fuego griego quema estas bestias. El griego Mulciber quema más vehementemente en la marola; este pisa las huellas del contrapuesto Anfitrioniade. Este nuevo Alcides, Ignacio candente, arde con la llama devorando la funesta envidia. La lengua enemiga conduce los ignorantes a las tinieblas, pero en las tinieblas la llama de fuego resplandece. Las palabras alborotan, las sentencias oscurecen lo que la luz brinda. A lo contrario el fuego se infiltra indemne en el agua helada. La virtud ardiente sirve a esto. Es digna de un pecho invicto. La moralidad conoce a un único Dios”, en Luque Fajardo, 1610:44v. Trad. propia.

a identificar a Ignacio como Hércules redivivo que, cambiando el mito originario de los doce trabajos según los cuales venció a la hidra golpeándola con su maza, logró hacerlo con un hacha en llamas. Podemos reconocer a la envidia con el monstruo de Lerna solamente gracias a la poesía latina puesta como *subscriptio*. En realidad, se trata de una tradición conocida y a causa de la cual se hubiera entendido ya desde la mera descripción del cuerpo del emblema la presencia del animal mitológico como alegoría del vicio. De hecho, Pierio Valeriano dedica un apartado entero de sus *Hieroglyphica* exclusivamente a la hidra. Uno de sus significados sería exactamente lo de representar a la *invidia* debido a que Hércules dedicó el más profundo esfuerzo para matar a este monstruo respecto a todos los demás.⁵⁶⁵ El humanista italiano sigue con el examen del significado del jeroglífico explicando que este animal nace en las paludes creándose en el fétido barro, de esta forma puede encontrarse solamente en los ánimos viles y abyectos.⁵⁶⁶ Pues, esta interpretación de la hidra como envidia fue recogida por Cesare Ripa que, exactamente en la descripción de este vicio explica que la representación de este monstruo como su atributo se debe a que:

*il suo puzzolente fiato et il veleno infetta et uccide più d'gni altro velenoso animale, così l'invidia altro non procaccia se non la ruina de gl'altri beni, sì de l'anima come del corpo, et essendo [...] mozzo un capo a l'idra più ne rinascono, così l'invidia, quanto più l'uomo con la forza della virtù cerca di estinguerla, tanto più cresce contro di essa virtù.*⁵⁶⁷

[*Su fétido aliento y el veneno infectan y matan más que otro animal venenoso, de la misma forma que la envidia más no procura si no la ruina de los otros bienes, tanto del alma como del cuerpo, y siendo [...] cortado una cabeza a la hidra más nacen, así la envidia, cuanto más un hombre con la fuerza de la virtud intenta extinguirla, más crece contra esta virtud*].⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ Valeriano, 1556:lib. XVI, f. 122v.: *Nonnulli ex peritioribus invidiam per Hydrae speciem significari tradunt, ideoque in nullo alio monstro domitando Herculem magis laborasse.*

⁵⁶⁶ Íd.: *Ea verè palustris fingitur, & è sordido coeno pullulare, quod non nisi in abiecto vilisque animo reperiatur.*

⁵⁶⁷ Ripa, 2012:295.

⁵⁶⁸ Trad. propia.

En la *Iconologia* de Ripa aparecen otras referencias interesantes a la hidra y que pueden tomarse como aproximaciones al emblema que analizamos y en todos casos se acercan al significado de vicio,⁵⁶⁹ así que podemos afirmar que la fuente directa del creador sevillano fue Valeriano o, en segunda instancia, Ripa, las mismas utilizadas por Juan Francisco de Villava que en sus “Emblemas espirituales y morales” (1613) creó una composición que lleva por alma *Omnia vel nullum* [Todo o nada] y por cuerpo una espada en llamas esgrimida por una mano que sale de una nube puesta en la izquierda de la imagen para entrar en el espacio visual mientras está a punto de caer sobre una de las siete cabezas de la hidra colocada en el otro lado del área visual.⁵⁷⁰



Fig. 6.12

Omnia vel nullum, en Francisco de Villava, *Emblemas espirituales y morales*, 1613, f. 103r.

En este caso es una espada en llamas el instrumento de martirio para la hidra, mientras aún más exacta es la representación realizada por Achille Bocchi en su emblema número 92 dedicado a Hércules II de Este, gobernador de Ferrara. Probablemente la referencia visual directa para el emblema ignaciano. Bajo el título de *Obrvit invidiam non vltio, sed benefacta* [No es la venganza, sino las buenas acciones que apagan la envidia] el grabado de Giulio Bonasone muestra en el medio del marco rectangular Hércules, envuelto en la

⁵⁶⁹ Véase por ejemplo la alegoría de la falsa religión que ve una mujer sentada en una silla dorada puesta encima de una hidra con siete cabezas, algo que corresponde a la imagen de la misma hidra descrita por Ripa con siete cabezas para que representen los siete pecados capitales. Esta imagen y definición es deudora del texto de Orazio Rinaldi, donde se explica que *Hidra è figurata per li sette vitii capitali, Hercole per la virtù*, en Rinaldi, 1583:153; cfr. Ripa, 2012:511; 405; 762, n. 25.

⁵⁷⁰ En realidad, Villava sólo hace referencia a Valeriano y a otro significado del jeroglífico de la hidra de Hércules, es decir, “el vicio vencido de la virtud”, como se lee al final de la explicación del emblema hecha por el mismo autor; en: Villava, 1613:103r. y ss.; cfr. Valeriano, 1556:122v.; Pérez Lozano, 1997:173-4.

habitual piel de león, que corta una de las siete cabezas de la hidra puesta justo enfrente de él con un hacha encendida o, mejor dicho, con su fuego.⁵⁷¹



Fig. 6.13

Obrvit invidiam non vltio, sed benefacta, en Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum libri quinque*, 1574, *symb.* 92, p. 194.

En resumen, comprobada la identificación de la envidia con el monstruo de la hidra, la única manera de matarlo por parte de Hércules, héroe de virtuosidad, es a través del fuego y de su acción purificadora. Clara es la referencia entre las llamas que recubren el hacha y el fuego dictado por el nombre de Ignacio (fuego también de su caridad) que, además, se identifica con las virtudes del héroe mitológico, de la misma forma en la que ocurre en las festividades políticas, donde los gobernantes muchas veces se comparan y se representan como el nuevo Alcides por ser los liberadores de la patria de las fuerzas extranjeras y de las herejías.⁵⁷²

⁵⁷¹ Bocchi, 1574: CXCIII-CXCV.

⁵⁷² Trátase de tradición antigua que ahonda raíces ya en Isócrates, cuando aconsejó al rey Filipo de Macedonia emular las empresas de Hércules que, a través de ellas, logró pacificar a las tierras griegas (*Fil.*, vv. 111-115). Dion Crisóstomo (*Or.*, 1, 84) habla de Hércules como modelo a imitar por Trajano; cfr. Rolet, 2015:480, tomo 2.

EMBLEMA XII

AUTOR: licenciado Gonzalo de la Fuente

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse una nave, y en ella en medio del árbol mayor un IESVS con esta letra.

*EGO FECI, ET EGO FERAM; EGO PORTABO, ET SALVABO. ISAIAE. 46.*⁵⁷³

Hoc Opus Aeolicas pelagi superare procelas

Est potis, abstrusos sollicitare lacus.

Quis regit hanc puppim? Isesus dat vela per altum;

Pacatos flatus regia puppis habet.

Imposuit cymbae nomen, ducitque; per aequor,

Ad faustas oras, incolumesque; sinus.

Rector es, Ignati; strepitant Aquilonibus undae,

Nec Phlegetontaeas invehit aequor opes;

Scylla ratem expugnat; miles propugnat Iberus,

Et ducis auxilio conterit arte caput.

Navita Christus adest; summum regi tille phaselum

Quem fabricat, ducit, protegit, armat, amat”.⁵⁷⁴

La composición otra vez se muestra bastante sencilla, al menos bajo el punto de vista gráfico y, por esta razón y junto a la precedente, más acorde a la tradición teórica de los emblemas si la comparamos con el primer conjunto simbólico de la justa sevillana. El significado del barco y la larga tradición que lo condujo desde los ámbitos paganos al cristiano ya se ha analizado con respecto al emblema ganador del concurso granadino dedicado a Ignacio, al que remito. En el caso presente de la descripción de la imagen no se entiende perfectamente si en el árbol mayor está una imagen de Jesús, pintada o esculpida, o su persona en carne y huesos y, aunque el sentido de la composición no

⁵⁷³ Is 46.4: “Yo he obrado, y me haré cargo de eso. Los sostendré y los libraré”.

⁵⁷⁴ Luque Fajardo, 1610:44v.-45r.: “Tal obra supera las tormentas ventosas del mar, que agitan las aguas difíciles. ¿Quién gobierna este navío? Jesús alza vela. La magnificencia regia del barco ha calmado el soplo del viento. Impone el nombre al bote y lo conduce a través de las aguas, hasta faustos amarres e incólume; Ignacio es refugio y timón; los vientos del Norte alborotan en el mar. Ni siquiera el Flegetonte llega a las fuerzas de estas aguas. Escila destruye el barco; el soldado protege a los íberos. La cabeza del comandante se queda sin la capacidad de ayudar. Aparece Cristo navegante, el Altísimo, conduciendo el célebre navío que crea, guía, defiende, equipa, ama”. Trad. propia.

cambiaría, me inclino para una representación icónica dado que entre los muchos ejemplos de emblemas, empresa y jeroglíficos en que se representa un barco he rastreado la presencia de Jesús en el palo mayor del navío solamente en una ocasión, algo que puede enseñarnos también como podía ser realmente el cuerpo de la composición simbólica. Se trata de la medalla acuñada para el Duque Augusto de Sajonia (1526-1586) donde en el recto aparece el retrato del encargante mientras en el verso enseña un navío en alta mar, con un caballero en armadura esgrimiendo una espada y bajo la protección de Jesús que, en la cruz, se agita acompañando el movimiento de la vela al viento dado que parece ser pintada por toda la altura de la lona. Todo alrededor, desde las olas que encrespan la superficie del agua, seis caballeros de otros credos religiosos asedian con picas, espadas y montados a caballo el barco de la religión cristiana.⁵⁷⁵



Fig. 6.14
Medalla del duque Augusto de Sajonia, Deutsche fotothek.

Claramente, en el caso del emblema en honor de Ignacio se presenta solamente el barco con en la vela mayor la representación cristológica completada por la letra sacada de los versículos de Isaías. El mensaje de Dios se dirige exactamente a Ignacio, a su fe y a su proselitismo. Sin embargo, es adecuada al cuerpo del emblema dado que se trata de una imagen de Jesús en la vela, un simulacro, un ídolo, y la letra de Isaías se dirige

⁵⁷⁵ Giovanni Ferro da noticia de este emblema describiéndolo como *Nave, che nella vela ha un Christo, combattuta da cavalieri nell'acque stagnanti con lettione, TE GUBERNATORE era di Augusto Duca di Sassonia*; cfr. FERRO (1623), p. 512. De hecho, la imagen aquí presentada se encuentra en el tratado *Das guldene und silberne Ehren-Gedächtniss des Theuren Gottes-Lehrers D. Martini Lutheri*, obras de Christian Juncker en 1706. Sin embargo, un siglo antes y anteriormente al emblema realizado para Ignacio, la misma representación cabe en el segundo volumen de la recolección de los *Symbola divina & humana* de Jacobus Typotius, 1602, en Tytpotius; De Boodt; Sadeler, 1601-1603:88, n. 4, vol. 2. (Fig. 6.14).

exactamente en contra de los otros ídolos que, al contrario de Cristo, no salvan del peligro por ser falaces y falsos.⁵⁷⁶

EMBLEMA XIII

AUTOR: Andrés Varnesio alumno anglicano.

TÍTULO: *IGNATII EXTASIS SEPTIDVANA*.⁵⁷⁷

CUERPO: “Pintòse una llama de fuego muy resplandeciente remontada en el ayre subiendo a su esfera.

Praepetibus propero transcendere nubila pennis,

Est mihi coelesti proxima sphaera polo.

Hanc pero, dum terras supero; sed rursus in ima

Fomitis invitum vis violenta trahit.

Ergo vi teneor: si quis mihi vincla relaxet,

Ocyus in propriam liber abibo plagam”.⁵⁷⁸

Para analizar el emblema una vez más tenemos que tener en cuenta dos diferentes caminos: aquello del significado literario y aquello visual. Por lo que al primero se refiere, como ya anticipado por el título del símbolo tenemos que prestar atención a la vida de Ignacio de Loyola y, más precisamente, a su Diario espiritual. De hecho, aquí se encuentra escrito de las numerosísimas visiones del santo durante sus ejercicios y una recurrente es aquella de la “visión del ser divino en figura esférica”, como ocurre el 25 de marzo de 1544.⁵⁷⁹ Sin embargo, la cita más amplia al respecto es del 5 de marzo de 1544, cuando Ignacio habla de la “claridad lúcida de la Esencia divina” con estas palabras:

⁵⁷⁶ Is 46.6-7: “Hay quienes dilapidan el oro de su bolsa/y pesan plata en la balanza;/pagan a un orfebre para que les haga un dios./se prostran y lo adoran./Se lo cargan a hombros, lo transportan;/donde lo ponen, allí se queda;/no se mueve de su sitio./Por mucho que le griten, no responde,/ni los salva del peligro”.

⁵⁷⁷ Cabe decir que de la redacción del texto no se entiende si esta frase es más bien la letra de la composición o el título dado por el autor del símbolo.

⁵⁷⁸ Luque Fajardo, 1610:45r.: “Me apresuro a levantarme encima de las nubes con rápidas alas, cerca de mí está el polo de la esfera celeste. Ahora aspiro, pues, a superar las tierras y además hacia más allá. De forma involuntaria trae la fuerza violenta del fuego. Entonces estoy vinculado a esta fuerza: si alguien suelte estas cadenas, más rápidamente gracias a los libros sacros me alejaré de los lazos”. Trad. propia.

⁵⁷⁹ Cfr. Ignacio de Loyola, 1963:364. Otras citas del mismo fenómeno se encuentran en Ibid.:352; 365 (“diversas veces con visión del ser divino en figura circular, como entes”); 366 (“intervalos con visión del ser divino diversas veces, y cuando terminándose al Padre en el modo circular, con muchas inteligencias y conocimientos interiores”).

“Al *Te igitur* sintiendo y viendo, no en oscuro, mas en lúcido y mucho lúcido, el mismo ser o esencia divina en figura esférica un poco mayor de lo que el sol parece, y desta esencia parecía ir o derivar el Padre”.⁵⁸⁰

Esta imagen esférica “refleja la idea de que Dios es el ser sin origen, sin principio ni fin, o sea, es plenitud en sí mismo”⁵⁸¹ y exactamente a esta forma y a esta imagen se debe la idea para la creación del emblema por parte de Andrés Varnesio, con la esfera a la que se dirige el fuego del fervor ignaciano para la religión de Cristo.⁵⁸² Con este emblema se intenta entonces otorgar forma a esta visión del alma del santo, que “recibe pasivamente la luz intelectual y el amor infuso de las divinas Persona y del Ser Divino”.⁵⁸³ Una actitud hacia las facultades imaginarias del ser humano y las influencias divinas sobre ellas a través de la contemplación que remite claramente a la teoría neoplatónica que ya hemos visto anteriormente en más ocasiones y que aquí adquiere forma visual jeroglífica, es decir, resumida, inmediata, portadora de un mensaje sabio y complejo que en este caso se encierra en la forma esférica a la que aspira y asciende la llama de Ignacio, como se explica más en detalle en el componimiento poético donde se hace referencia a los lazos terrenales que no dejan al alma cernerse en el aire y desprenderse del cuerpo.

Dicho de la relación entre la vida y los documentos sobre Ignacio y los componentes del cuerpo del emblema que claramente se esclarecen con la composición poética, cabe decir que la misma parte visual de la creación simbólica se inserta en una tradición conocida y de la que habla Piccinelli en su *Mundo simbolico* explicando que la llama pintada en el aire mientras sube al cielo es imagen para quienes, después de haber dejado atrás los lazos de los sentidos corpóreos, se consagran en la servitud a Dios.⁵⁸⁴ Este sentido más bien filosófico se utilizó en otras ceremonias, como por ejemplo las exequias de Eduardo I Farnesio, duque de Parma y Plasencia de 1646, cuando, recogiendo de la misma tradición de la que hemos hablado y de la que el creador de la justa sevillana obtuvo conocimiento,

⁵⁸⁰ Ibid.:351.

⁵⁸¹ García Mateo, 2012:353.

⁵⁸² Hay que añadir que también en Valeriano la figura esférica significa dios, en Valeriano, 1556:286v.-287r.

⁵⁸³ Ignacio de Loyola, 1947:731, n. 92; cfr. Ignacio de Loyola, 1963:351, n. 216.

⁵⁸⁴ Piccinelli, 1678:45, n. 41: *Alla fiamma dipinta in aria, ed in atto d'alzarsi al cielo, fú chi soprascrisse VT QUIESCAT, ed altri QVIES IN SUBLIMI, impresa opportuna per chi, lasciati i ritegni del secolo, si consacra alla servitù d'Iddio, altrove non trovandosi riposo vero, che in lui solo.*

se realizó un emblema compuesto por una llama que emprende el vuelo hacia su esfera en el cielo con el mote “*OCVLOS ELATA FEFELLIT*” [El elevado se queda escondido a los ojos].⁵⁸⁵ Pues, la tradición a la que se avoca esta tradición simbólica no se encuentra sólo en las experiencias de vida de Ignacio, que harían de esta composición algo apropiado para el mero santo, sino también en la Biblia se encuentran noticias que confirman la imagen de una llama que sube hacia el cielo sirviendo como punto de partida para el ángel del Señor que subió hacia él.⁵⁸⁶ Sobre todo, hallamos la analogía entre el fuego y el amor para Dios que, unidos, forman una llama divina.⁵⁸⁷ Así se explica la relevancia del símil entre el nombre Ignacio y las llamas, el fuego y su alzar el vuelo.

⁵⁸⁵ *Fiamma in apparenza cadente dal Cielo, la quale trascorrendo segna l'aria con solco scintillante di luce. OCVLOS ELETA FEFELLIT. [...] Pare allora, che cada una stella divelta dal Cielo; ma veramente ogni particella di fuoco se'n vola verso la sua sfera. Così il Serenissimo ODOARDO sembrò di cadere à colpi della morte, ma s'è innalzato fino al Cielo*; en: Raulino, 1648:39.

⁵⁸⁶ Ju 13.20: “Al subir al cielo la llama del altar, subió el ángel del Señor con la llama del altar”.

⁵⁸⁷ Cant 8.6: “Grábame como sello en tu corazón,/ grábame como sello en tu brazo,/ porque es fuerte el amor como la muerte,/ es cruel la pasión como el abismo;/ sus dardos son dardos de fuego,/ llamaradas divinas”.

EMBLEMA XVI⁵⁸⁸

AUTOR: Eduardo Hoptono alumno anglicano.⁵⁸⁹

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse una hermosa oliva, y en medio della el nombre de mo. IESVS, con estas palabras. *OLEVM EFFVSVM NOMEN TVVM*. Y abaxo esta anagramma y versos.

IGNATIVS DE LOIOLA.

DIGNA STO OLIVA DEI.

Aeternum viridans lente succredit oliva,

Huius habens longae comoda magna morae.

Sera venit, sed grata venit; nam succus in illa est:

Nec semel agricolae bacci dolenda venit.

Loyola, ut profes tarde crescentis olivae

Surgis, habens longae commoda magna morae.

Lenta venis, sed grata venis; nec gratior ulla:

Quando óleum deerat lampadi, oliva venis.

Namque novo implicito tenebris humentibus orbi

Iipse oleum claro lumine oliva dabis.

Consulo fructiferae sub auito nomine, nomen

Arboris; est verum nominis omen ais:

(olivum DIGNA STO OLIVA DEI, cuncis nam praebeo

*Effusum Iesu nomen in orbe tuum”.*⁵⁹⁰

Se retoma aquí el tema del olivo, de las aceitunas y del aceite, los elementos que constituyen el tema principal del primer emblema de esta misma justa sevillana a cuyo

⁵⁸⁸ Este emblema se divide del precedente por un anagrama y un Carmen.

⁵⁸⁹ Debería corresponder al apellido *Upton* o *Hapton*.

⁵⁹⁰ Luque Fajardo, 1610:45v.: “El olivo verde por la eternidad crece paulatinamente. Este posee una larga y placentera tardanza. Llega la noche, pero complace; en efecto en ella está el nutrimento. . No sólo una vez al campesino vino “bacci” que tiene que doler. Loyola, para que genere paulatinamente la crecida del olivo. Surge, teniendo una larga y placentera tardanza. Llega lentamente, pero llega grata; ni algo más es más agradecido. Cuándo no hay más aceite en la linterna, viene la oliva. En realidad, se vuelve a crear una enredada espiral en la ignorancia lagrimosa. Aquel aceite de oliva dará luz clara. Tiene cuidado de lo que está rico de frutos bajo el nombre muy antiguo, el nombre del árbol; y afirmas exactamente el augurio del nombre: olivo SE YERGUE LA MEREDEDORA OLIVA DE DIOS, en efecto la ofrezco a todos. El nombre de Jesús se difunde en tu mundo”; trad. propia.

análisis remito también por lo que a la letra respecta dado que resulta ser exactamente la misma. Sin embargo, es interesante ver que en el mismo emblema y antes de la poesía se incrusta un anagrama que, ya lo hemos citado, aparece también como composición alternativa a los emblemas a lo largo del certamen. Aquí el juego de palabras, que cabe en la etiqueta de “enigmas” contemplada en el cartel de la justa, se une al emblema. Estamos entonces enfrente de un género que se puede definir híbrido por su composición. El señalado anagrama parte de *IGNATIVS DE LOIOLA* para convertirse en *DIGNA STO OLIVA DEI* [El olivo de Dios se irgue merecedor].

EMBLEMA XVII

AUTOR: Eduardo Hoptono alumno anglicano.

TÍTULO: *B. Ignatio universarum Gentium salutem procuranti.*

CUERPO: “Pintòse un gigante con una columna acuestas, con esta palabra Hebrea, *NAPHIL*, que quiere decir. *EL QVE CAE*. Y con este verso del Psalmo. *EXVLTAVIT; VT GIGAS AD CVRRENDAM VIAM*.⁵⁹¹

*Moyses Giganti ritè nomen indidit,
Primo cadentem nominans.*⁵⁹²

*Gradere velox lubricos figens gradus,
Loyola, sed cades, cave.
Cadens Giganti par eris, fortis Gigas
Loyola eris; cade, cade.
Brevî per immensam peragasti viam
Loyola, ut exultans Gigas.
Multas obivit Hercules brevî plagas,
Tamen ipse dat manus tibi:
Ultrá penetras; nulla te tellus silet:
Nam sentit Ursae te plaga
Indusque, Phoebo subditus, Cancro Lybis:
Nec hîc columnam deseris;
Quâcuque; clarus emicat Titan, Dei
Magnam columnam fers domus.
Figens columnas Hercules, ultrà vetat;
At solis excedes vices,
Priùs columnam quàm solo figas tuam;
Cui nixus, is ultrà Gigas.
Quem nulla valuit quater tempestas Ducem,*

⁵⁹¹ Sal 19.6.: “Contento como un héroe a recorrer su camino”.

⁵⁹² “Moisés impuso convenientemente el nombre a los Gigantes, nombrando por primero lo que cae”. Es este una especie de título para la *subscriptio* poética.

Te te Gigantem nuncupo".⁵⁹³

Pese a la sencilla construcción de la imagen formada con sólo dos elementos básicos, un gigante y una columna, el significado y el origen de la composición simbólica es quizá la más complicada de la justa sevillana tanto por los diferentes sentidos detrás del simulacro como también por la misma complejidad de la poesía y sus citas mitológicas. Para entender de la mejor forma posible el conjunto conviene empezar del análisis de la imagen y de sus letras que ayudan de forma determinante la descodificación. El gigante que lleva en el hombro una columna se identifica con *Naphil*, traducido por el mismo autor con "el que cae". Se trata más bien de una cuestión lingüística que atestigua la profundidad de los conocimientos de los eruditos jesuitas y la bondad de la *ratio studiorum*, el curso de estudios que todos los alumnos jesuitas tenían que seguir. La directa referencia es al versículo de la Genesis donde se relata del emparejamiento entre los hijos de Dios y las hijas del hombre, cópula de la que aparentemente se engendraron los gigantes.⁵⁹⁴ Algo impropio y que dio lugar a la decisión de Dios de arrasar sus criaturas en la tierra con el Diluvio. El pasaje es muy ambiguo por ser un episodio evocador de tradiciones mitológicas paganas pero, sobre todo, por la concisión de la cita no acaba de esclarecer la naturaleza de estos gigantes.⁵⁹⁵ Lo cierto es que la palabra hebraica נפיליִם, *nephilim* o *naphal*⁵⁹⁶ significa literalmente "el que cae", pero fue traducido por los griegos y luego mantenido en la biblia de los setenta como "gigantes".⁵⁹⁷ Se trata de controversia

⁵⁹³ Luque Fajardo, 1610:46r.-v.: "Avanza rápido suspendido a los escalones resbaladizos, ¡Loyola!, pero caerás, cuidado. De la misma forma caerán los Gigantes, el fuerte Gigas Loyola tu serás; cae, cae. Cruza un camino estrecho e inmenso, Loyola, para que exulte Gigas. Hércules afrontó muchas pequeñas desgracias, sin embargo, te ofrece espontáneamente una ayuda: penetras más allá; ningún territorio está tranquilo para ti: de hecho, la Osa percibe tu desgracia, y el Etíope, subyugado por Febo, por el viento del sur: pero ni siquiera en esta circunstancia tu abandonas la columna; de todas formas el luminoso Titán resplandece, la gran columna de Dios sostiene la casa. Hércules ha levantado las columnas, y más allá impide ir; pero abandonarás la tarea solo, la más importante columna levantada sólo es la tuya, cuyo esfuerzo va más allá de lo que los Gigantes. Esta tormenta sacude algún comandante que nada vale. Te nombro Gigante". Trad. propia.

⁵⁹⁴ Gen 6.1-4: "Cuando los hombres comenzaron a multiplicarse sobre la superficie del suelo y engendraron hijas, los hijos de dios vieron que las hijas de ellos hombres eran bellas y se escogieron mujeres entre ellas. Dijo entonces el Señor. «Mi espíritu no durará por siempre en el hombre, porque es carne; solo vivirá ciento veinte años». Por aquel tiempo había gigantes en la tierra; e incluso después, cuando los hijos de dios se unieron a las hijas de los hombres y engendraron hijos. Estos fueron los héroes de antaño, los hombres de renombre".

⁵⁹⁵ Sobre los diferentes sentidos que los versículos pueden asumir véase Lemardelé, 2010; Doedens, 2019.

⁵⁹⁶ Y no *naphil*, como expresado en el texto de la relación.

⁵⁹⁷ El término aparece en otras dos ocasiones entre las líneas bíblicas, Núm 13.32-33; Ez 32.27. Esta identificación entre los que caen y los gigantes probablemente se debe al utilizzo del término en el primer

lingüística bien conocida por el autor del emblema que no sólo pintó un gigante asociándolo a la palabra *naphil*, sino se refleja también en la letra puesta como trámite entre el cuerpo y la *subscriptio*. Esta hace referencia directa a la Torá, que se pensaba la palabra de Dios comunicada a Moisés, quién denominó al primero que cayó del cielo exactamente como “gigante”. De hecho, se trata de tradición presente en ámbito religioso y a la cual intentó dar respuesta otro jesuita y uno de los teólogos más docto de la orden en aquel entonces, Benito Pereira (1535-1610). Este autor, natural de Ruzafa, escribió uno de los tratados exegéticos más extensos y elaborado sobre el libro del Génesis y en el segundo tomo se dilata a lo largo de dos capítulos para esclarecer de la mejor forma posible este pasaje tan resumido cuanto enigmático sobre los gigantes.⁵⁹⁸ El jesuita de los muchos apellidos⁵⁹⁹ ofrece una lectura que se aproxima a aquella brindada por el autor del emblema dado que parte de algunos datos lingüísticos y de algunas interpretaciones dadas por otros autores para luego pasar a la tradición de los gigantes, algo que desemboca naturalmente en el relato mitológico. De hecho, cita a Pablo de Santa María “El Burguense” (1350c.-1435) que en sus *Additiones ad postillam* de Nicolás de Lyra busca la raíz del término *nephilim*, afirmando que según los intérpretes latinos se traduce y entiende como “gigantes”, es decir, demonios de especie subhumana. Según Benito Pereira el término hebraico se traduce con “el que está cayendo” desde el verbo *naphal*, “caer”. Esto se puede referir a los demonios que se sacrificaron cayéndose del cielo, como puede leerse en Isaías⁶⁰⁰ y en el Evangelio de Lucas⁶⁰¹ y, por eso, los *nephilim* bíblicos se interpretan como generados por la unión entre hijos de dios e hijas de los hombres, algo que, como ya se ha visto, llevó a la debida purificación de este pecado a través del diluvio.⁶⁰² Pereira en este punto inserta la tradición laica que, según él, recojo la historia

libro de Enoc, texto hebreo no canónico que además se dilata más del pasaje de Génesis explicando que los hijos de Dios son ángeles caídos de cuya unión con las mujeres hijas de los hombres se engendraron los *nephilim*; cfr. Doedens, 2019:65 ss.

⁵⁹⁸ Pereira, 1610:47-57. Edición prínceps 1592, Roma, Aloisio Zanetti.

⁵⁹⁹ Debido a las diferentes traducciones de su apellido según el país: Pereira, Perera, Pereio, Pereyra, etc.

⁶⁰⁰ Is 14.12: “¡Cómo has caído del cielo, astro matutino, hijo de la aurora!

⁶⁰¹ Lu 10.15: “«Estaba viendo a Satanás caer del cielo como un rayo»”.

⁶⁰² Pereira, 1610:51-52: *si quidem Nephilim significat cadentes, a verbo naphal, quod sonat cadere, quo denotantur Daemones qui a coelo ceciderunt, sicut Dominus noster dixit: Videbam Satanam sicut fulgur de coelo cadentem. Et isais: Quomodo cecidisti de coelo Lucifer? [...] Ex Mosis enim narratione licet intelligere, qui ad eo nominantur hoc loco Nephilim, eos fuisse generatos ex commixtione filiorum Dei cum filiabus hominum, et propter eos praecipue missum esse Diluvium extinctis, Daemones autem nec generati sunt es hominibus, nec diluvio perierunt* [Prometeo, colgado de la roca del Cáucaso por la eternidad, observa su hígado lacerado por las garras del ave sacro, hubiera preferido no haber creado el hombre y, maldiciendo

del Génesis para desarrollar sus mitos y leyendas, como la que cuenta como los Gigantes, hijos de Gea y Urano, la tierra y el cielo, en el tiempo en que Saturno amputó las partes pudendas de Urano acosaron a los Dioses del Olimpo para vengarse del confinamiento tartáreo impuesto por Zeus a sus hermanos, los Titanes.⁶⁰³ De toda la historia y los acontecimientos que involucran a los gigantes apenas hay huella en la composición simbólica de la justa. Se trata del papel de Ignacio como Gigante redivivo, bajado a la tierra y que, como hicieron los gigantes, intenta ascender al cielo/Olimpo por un camino escarpado y difícil para ver, tocar idealmente y conocer la divinidad. Otro elemento que conecta el cuento bíblico con el relato laico es el papel de Hércules que, leyendo la poesía puesta a *subscriptio* del símbolo, no sólo ayuda al gigante Loyola, sino traza su camino para ir más allá de las dos columnas colocadas por él para marcar el fin del mundo conocido en la tradición clásica. Cabe decir que la figura de Hércules entra directamente en la leyenda de los Gigantes. En efecto, en el cuento mitológico se narra que después de un primer ataque lanzado a los dioses por los Gigantes, la diosa Hera profetizó que estos últimos sólo podían ser vencidos por un ser mortal con la piel de león. Claramente su identidad responde a Hércules que, de hecho, se desplazó entre diferentes regiones para cazar y asestar el golpe resolutorio en contra de los diversos colosos. Pues, la primera referencia a Hércules en la composición poética del emblema (*Multas obivit Hercules brevî plagas*) puede referirse tanto a sus famosos doce trabajos como también al afán para matar cada uno de los Gigantes en diferentes territorios. Siguiendo la explicación en versos del símbolo, justo después de la introducción de Heracles se nota como el mismo deja ir más allá de las columnas a Loyola que, gracias a ese favor, fue entonces conocido por todas las poblaciones (*Ultra penetras; nulla te tellus silet*).⁶⁰⁴ Es tópico muy bien

haberlo moldeado, se arrepiente de haber encendido la antorcha con el fuego robado. Los pechos de los sabios, que quieren conocer los dibujos del cielo y de los dioses, están corroídos por diversas preocupaciones]; trad. propia. Pereiro brinda también interpretaciones diferentes al problema lingüístico. Aquella de Rabí Abraham ben Meir ibn Ezra (Aben Ezra el Sabio, 1092-1167) coincide en traducir *nephilim* con gigantes, pero con el significado de “el que cae” interpretándolo como la caída que los hombres de dimensiones normales tenían al ver estos titanes. Jerónimo también coincide en la aproximación entre los términos *gigantibus* y *cadentibus* por lo que al versículo en cuestión se refiere; cfr. Íd.

⁶⁰³ Ibid.:56: *Finxerunt Poetae, Gigantes ex Terra, Coelique sanguine fuisse natos, quo tempore Saturnus pudenda patris abscidit*. Sin embargo, la tradición mítica sobre los Gigantes y los Titanes es muy extensa. En parte citada por Pereiro en el texto, es mucho más extensa. Véase Hesíodo, *Theog.*, 50-52; 133-138; Apolodoro, *Mit.*, I, 6; Homero, *Od.*, XI, 305-320; Pausania, 8; Ovidio, *Fast.*, v, 9-10, *Met.*, I, 151 ss.; Macrobio, *Sat.*, I, 20, 8; Boccaccio, *Gen. Deor. Gent.*, IV, 68.

⁶⁰⁴ Llama la atención que el autor de los versos poéticos inserta la cita de la osa, entendida como la constelación de la osa mayor, y del cálido viento del sur para indicar los límites septentrionales y

conocido y sobre el cual Erasmo de Rotterdam escribió el adagio *Ad herculis columnas* [Hasta las columnas de Hércules], refiriendo de las muchas noticias derivadas de los escritores de época clásica donde se explica que ir más allá de estas columnas era hazaña imposible también para quienes llegaron al vértice de su actividad o trabajo.⁶⁰⁵

El emblema juega entonces con remisiones entre diferentes niveles literarios y visuales, flotando entre politeísmo y palabra bíblica, donde Ignacio, el único de los hijos primigenios de dios en tierra y que no cayó en pecado eterno como los demás, de hecho, sobreviviendo también a la siguiente purificación efectuada por el agua del diluvio, lleva una columna que, en lugar de las Abila y Calpe hercúleas, es aún más importante (*Prius columnam quàm solo figas tuam*). Es la columna de la fe en Cristo, de la fe en la religión católica que lleva sobre sus hombros al igual que hizo Cristo con la cruz de camino al Gólgota. Una columna que logró expandir a todo el mundo con su obra de evangelización y que le ha valido la denominación de Gigante con valor doble, es decir, el hijo de Dios de antaño y el más grande entre los fieles, capaz de llevar la religión romana a todos los rincones del globo, mucho más allá de las columnas de Hércules. Por su parte Alcides fue asumido en el Olimpo de los dioses después de haber matado a todos los Gigantes excepto a uno, al cual echó una mano para ir más allá de los confines que él mismo estableció entre Europa y África.

Para concluir con el análisis del emblema cabe rastrear composiciones de las cuales procede la creación del certamen que, como en los ejemplos anteriores, mantiene por cierto un porcentaje de concepción novedoso, aunque retome en gran parte ejemplos y elementos, sobre todo visuales, ya codificados. En este caso son muy bien conocidos los significados de la columna que siguiendo las palabras de Isidoro de Sevilla sujeta el peso de la entera estructura del edificio.⁶⁰⁶ Sin embargo, avanzando hacia los significados

meridionales del mundo, hasta donde Loyola se empujó con sus enseñanzas (*Nam sentit Ursae te plaga/ Indusque, Phoebos subditus, Cancro Lybis*). En el relato mitológico del último de los Gigantes, Tifón, después que este consiguió derrotar a Zeus escondió los tendones de sus brazos en una piel de oso luego descubierta por Hércules. El nombre Tifón, además de significar “humo asombroso”, indica también el siroco, el viento caliente del desierto meridional que en Libia y Grecia vuelve la gente loca por traer consigo olor de volcán; Graves, 2009:119 ss.; p. 120, n. 1; Moorman; Uitterhoeve, 2004:416-417.

⁶⁰⁵ En este sentido Erasmo lleva como ejemplos la hermosura del hijo de Aristófanes, a nivel tan alto que más allá de las columnas de Hércules no podía llegar (Píndaro, *Nem.*, III, 19-23), o la valentía de Terón que no podía sobrepasarlas (Píndaro, *Ol.*, III, 43); cfr. Erasmo, 2013:1866-1869, adagio n. 2424.

⁶⁰⁶ *Etym.*, XV, 8, 14. Saliendo de la mera frontera arquitectónica, Cesare Ripa otorga al atributo de la columna a la alegoría de la Osadía porque es bien vinculada al terreno, característica repetida también para la representación de la Seguridad porque demuestra su firmeza. Sin embargo, la columna es el habitual atributo de la Fortaleza, explicada como una mujer que se sujeta a una columna por ser la parte más firme del edificio y que sujeta todas las demás; en. Ripa, 2012:52; 535; 203.

alegóricos y simbólicos, la columna se encuentra con el significado de “fe” y “virtud” en el repertorio emblemático que responde a la autoría de Georgette de Montenay, creadora de uno de los primeros libros simbólicos dedicado solamente al ámbito religioso. Aquí encontramos tres emblemas donde la columna aparece erguida, muy firme y con alas desplegadas justo debajo del capitel, elevando aún más el esbelto fuste hacia el cielo cuyas nubes se desgarran para dejar entrever la serenidad de lo más alto. Es este el caso precipuo del sexto emblema de la autora francesa, donde esta columna se encuentra en la cumbre de un monte a cuyos pies está un globo tripartido a significar el mundo terrenal. El título de la composición es *ET HEC EST VICTORIA QUAE VICIT* (“Y [nuestra fe] es la victoria que ha conquistado [el mundo]”),⁶⁰⁷ algo muy parecido al emblema *IUSTIFICAT* (“Hace justicia”), donde la misma columna con el añadido de un corazón en llamas sobre el capitel es explicado como “La fe en Cristo es aquella misma piedra/ sobre la cual se levanta todo el edificio/ del templo santo, como dijo Cristo a Pedro [...] la caridad de la que brota en abundancia toda buena obra contraria al vicio”.⁶⁰⁸



Fig. 6.15

Et hec est victoria quae vicit, en Georgette de Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes*, 1571, p. 6.

⁶⁰⁷ La *subscriptio* canta: Ceste foy haute et surpassant le monde/ est pour monstrier qu'elle est victorieuse/ Sus iceluy, quoy qu'en malice abonde./ Je say que c'est chose fort ennuyeuse/ Que supporter la rage furieuse/ Du monde ingrat, Satan et nostre chair:/ Mais puis que foy en a victoire hereuse/ Par Jesus Christ rien ne nous doit facher [Esta fe alta y que sobrepasa el mundo/ es para mostrar que ella es victoriosa/ sobre él, donde abunda la malicia./ Yo sé que es muy aburrido/ soportar la rabia furiosa/ del mundo ingrato, satanás y nuestro púlpito:/ Pero desde la fe en una feliz victoria/ de Jesucristo, nada debe enojarnos]; en: Montenay, 1571:6. Trad. propia.

⁶⁰⁸ Aquí la poesía completa: *La foy en Chris test celle mesme pierre/ Sur laquelle est basti tout l'edifice/ Du temple sainct, comme dit Christ à Pierre:/ C'est celle aussi par qui avons iustice,/ Qui à beaux fruitcs produire est si propre,/ Que d'elle sort ceste vive esperance,/ Puis charité dont part en abundance/ Toute bonne oeuvre ennemie de vice*; en *Ibid.*:8.



Fig. 6.16
Iustificat, en Georgette de Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes*, 1571, p. 6.

Finalmente, la décima composición simbólica representa siempre la misma columna alada pero sujeta por una mano humana que sale de las nubes mientras del cielo nuboso cae una fuerte tormenta que acaba de derrumbar otra columna en el lado opuesto del marco visual.



Fig. 6.17
 Georgette de Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes*, 1571, p. 10.

El último ejemplo sobre la columna como ejemplo de firmeza en la fe y en la virtud cabe en las *Imprese illustri* di Camillo Camilli, más precisamente en la empresa de Camillo Borghesi, futuro arzobispo de Siena. Como de costumbre, pero de una forma que puede sobreponerse al magisterio de Ignacio, la columna (que aparece el único elemento del cuerpo del emblema junto a la letra *Pondere firmior*) demuestra la

giustizia e la perpetua costanza della sua diritta mente esser come la colonna, e perciò non dovere per quel peso piegar mai da niuna banda o torcer dal dritto camino della virtù [...] spiegando la sua proprietà con dire che col peso si rende più ferma e più

*stabile viene a prometter di sé quella stessa costanza in non lasciarsi cadere nel maneggio d'un incarico tanto importante.*⁶⁰⁹

Comprobado el valor simbólico de la columna, la representación que más se acerca a aquella presentada en la justa sevillana es la empresa del rey Carlos IX de Francia que se enseña como Hércules que, dejado arco y aljaba en el terreno, sujeta en sus dos hombros las dos columnas rodeado por la letra *MAIOR ERIT HERCULES* [Será más grande que Hércules]. Se reproduce ya en el repertorio de Jacob Typotius,⁶¹⁰ pero también en la numismática, donde en lugar del rey como Hércules aparece una mujer dotada de casco y túnica que puede identificarse con Atenea.



Fig. 6.18

Maiores erit Hercules, en en Jacobo Typotius, *Symbola divina & humana*, 1601, vol. 1, p. 89.

Fig. 6.19
Medalla Carlos IX Francia, 1562, en *Les medailles de l'ancienne collection royale*, par Alfred de Foville, 1900.



Claramente estas representaciones no pueden identificarse como fuente directa para el emblema sevillano, aunque no cabe duda de que en el panorama simbólico son aquellas que más se acercan al trabajo dedicado a Ignacio. Por otro lado, puede identificarse el texto de Georgette de Montenay como punto de partida para los significados de la columna que, de todas formas, ya eran bien conocidos a raíz de las numerosísimas representaciones de la fortaleza, virtud entre las cuatro cardinales y que siempre alega la

⁶⁰⁹ [Justicia y la perpetua constancia de su recta mente ser como una columna y, conque, a causa de aquel peso suyo no tener que torcer nunca a ningún lado o desviarse del recto camino de la virtud [...] explicando su propiedad al decir que con su peso se hace más firme y estable prometiendo para él la misma constancia en no dejarse llevar en el manejo de un cargo tan importante]; en: Camilli, 1586:27-29. Trad. propia.

⁶¹⁰ Typotius; De Boodt; Sadeler, 1601-1603:89, n.1.

columna al sujeto humano. Ahora bien, cabe decir que entre las creaciones a le que hemos pasado revista ésta, en su connubio entre cuerpo, alma y *subscriptio*, aparece la más compleja y novedosa, otorgando el debido secreto a la imagen dictado por la aparente sencillez luego desglosada en todas sus capas de significados y reenvíos cristiano-mitológicos con la larga y compleja poesía que se acapara el papel de verdadera clave de lectura del emblema.

EMBLEMA XIX⁶¹¹

AUTOR: Ricardo Cortés.

TÍTULO: *B. Ignatio novum orbem Christo redimenti.*⁶¹²

CUERPO: “Pintòse un Salvador sustentando un orbe en la mano y Ignacio otro en la suya.

Daemon sub rigido iugo Tyrannus

Cum late miserum premebat orbem,

Iesus de rigido iugo redemit.

Ast orbem sibi cum novum tenebat

Daemon, de misero iugo redemit

Loyola, & retulit salutem: Iesu

Ad unguem fuit aemulus, sequendo:

Et digne socium sibi tenebat

Iesum: namque; alium redemit orbem.

Non illum, Ignatium; vocabo Iesum:

Nam Iesus miserum redemit orbem,

*Loyola & miserum redemit orbem”.*⁶¹³

La lectura de este emblema es bastante inmediata con Ignacio comparado a Cristo o, mejor dicho, el nuevo beato como sucesor de Cristo en la redención del mundo de sus pecados a través de sus acciones en vida. El mundo está claramente simbolizado por las esferas en las manos de los dos sujetos del emblema: una unión palabra-imagen de naturaleza tautológica y que debe su éxito a la larga tradición iconográfica que empieza con los politeísmos para llegar a los poderes políticos y a la religión cristiana con la tipología iconográfica del Cristo pantocrátor y, aún mejor, del *Salvator mundi*, cuyos ejemplos son numerosísimos en su extensión temporal y geográfica. Una identificación, la de la esfera y del mundo, tan inmediata que Valeriano, al describir exactamente este

⁶¹¹ Sigue a otro anagrama, el número XVIII, que se interpone entre los dos emblemas.

⁶¹² “El Beato Ignacio redime el nuevo orbe de Cristo”.

⁶¹³ Luque Fajardo, 1610:46v.-47r.: “El Demon tirano aplastaba la mísera tierra bajo el rígido yugo, Jesús la rescató de este yugo. Pero cuando el Demon volvió a tener la tierra, Loyola la rescató del mísero yugo y le devolvió la salvedad: emuló a Jesús hasta la uña, siguiéndolo: y dignamente mantuvo como compañero a Jesús: de hecho, devolvió la tierra a los demás. No aquellos, Ignacio; llamará Jesús: en efecto Jesús rescató la tierra mísera y Loyola rescató la tierra mísera”.

significado para la figura esférica afirma ser algo “conocido también a la ruda e ínfima plebe”.⁶¹⁴ Ahora bien, si el significado aparece claro desde la primera ojeada al emblema y si no podemos indicar una fuente exacta para un tema tan común y difundido, cierto es que, exactamente por esta última razón hay muchos emblemas o empresas en que aparece el tema de la esfera o del globo con el significado de mundo.⁶¹⁵ Ahora bien, esta composición, aunque alabe profundamente la persona de Ignacio y su beatificación, tiene un arraigo histórico y una hondura mucho menor respeto a los emblemas anteriores.



Fig. 6.20

Quaerens nimis subtiliter arcana nol prorsus sapit, en Achille Bocchi, *Symbolicarom quaestionum libri quinque*, 1574, *ymb.* 39, p. 84.

⁶¹⁴ Valeriano, 1556:lib. XXXIX, ff. 288.: *Quo pacto autem terrarum orbem pila descripta significant, rudi etiam innotuit plebeculae.*

⁶¹⁵ Ya Francesco Colonna en su peculiar uso de los jeroglíficos utilizó una esfera tripartida con una luna y un sol en dos de sus partes, por él descrito como *globo celeste* (elementos que sin embargo no menciona) para significar “el mundo” en los renglones jeroglíficos que aparecen en el obelisco, y el mismo jeroglífico significa *Omnia* en la composición del *amor vincit omnia*; cfr. Colonna, 2006:244; 285, vol. 1; 618, n. H5, vol. 2. Acercamiento entre un ser humano y un ser divino, de forma muy parecida a cuanto ocurre en nuestro emblema, se establece en la empresa de Felipe II de España donde, bajo la letra *CVM IOVE* [Con júpiter], se enseña un globo terráqueo con los nombres de las diferentes regiones inscritas en los territorios respectivos, atravesado en el medio por el zodiaco y rodeado por la esfera celeste. Se trata de empresa que testimonia la necesidad de la ayuda divina en la tierra o, mejor, Felipe es en la tierra lo que júpiter es en el cielo. En este caso la génesis de la empresa parece ser en las fiestas realizada durante el Felicísimo Viaje del hijo de Carlos V y refiere muy extensamente de la empresa Luca contile en su *Ragionamento*; cfr. Contile, 1574:43r. ss.; Typotius; De Boodt; Sadeler, 1601-1603:68, n. 3, vol. I; Ferro, 1623:376; Lópea Poza, 2011:450. Otra interesante composición y que se puede sobreponer en el utilizo que se hace de la esfera como símbolo del mundo se encuentra en Achille Bocchi, cuyo símbolo número 39 representa a san Cristóbal transportando en su hombro izquierdo al pequeño Jesús mientras este último lleva en su mano derecha un globo para representarlo como amo del mundo, como se desprende de las palabras del dístico elegíaco puesto a *subscriptio*: [...] *Sed ipse Orbis herum, atque orbem nuper in orbe tuli* (“Pero yo, a veces llevé al amo del mundo y el mundo en un solo mundo”); en Bocchi, 1574:84; cfr. Rolet, 2015:225-228, tomo II.

Hasta aquí todo lo que concierne la justa dedicada a los emblemas. Sin embargo, el noveno y último certamen previsto en el cartel está dedicado a Polimnia y no tiene un tema exacto, levantándose sobre los demás como una especie de receptáculo de varias composiciones poéticas y simbólicas dignas de nota e introducidas con estas palabras: “El certamen nono, que no desechó a nadie, le celebraron, y justaron todos, con tan agradable variedad, quanto con admirable invención, y novedad de pensamientos”.⁶¹⁶ La importancia de este apartado no cabe solamente en la cantidad de emblemas descritos, sino también en la diferencia entre emblemas y jeroglíficos, algo muy debatido entre los estudiosos contemporáneos y que aquí puede encontrar un atisbo de resolución dado que evaluando las diversas composiciones se consigue evidenciar la diferente natura entre los dos géneros. Vamos con orden empezando a analizar los conjuntos simbólicos según se presentan en la descripción de Luque Fajardo.

⁶¹⁶ Luque Fajardo, 1610:101v. La cita sigue explicando que en las composiciones que siguen no se encontrarán letras griegas, al contrario de lo que pasó anteriormente, así que se puede entender que la variedad y la posición final en la descripción se debieron a la gran calidad de las invenciones que, al ser muestra menos sabias respeto a los ejemplos precedente, no se podían poner en el mismo nivel. Aquí, como veremos, los idiomas utilizados son sobre todo el castellano y en algunas ocasiones el latín. De esta forma se otorga importancia a la lengua con la que se componen los símbolos quizá valorando el debate alrededor de la creación de la perfecta empresa que se generó de las palabras de Paolo Giovio quién, en la quinta regla expuesta afirmaba que el mote, o sea el alma del cuerpo de la empresa, tiene que ser de un idioma diferente de aquello usado por el creador de la empresa de forma que así su significado resulte más oculto.

CERTAMEN IX

EMBLEMA I

AUTOR: Simón de Gainza, fraile de la orden de S. Domingo

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintose el B. Ignacio afferandole el huesso dela pierna, y encima el ave quabranta huessos, con una letra.

Otras cantan, y gorgean,

Y aquesta quebranta huessos.

Y al Sancto esta letra.

Gran valores, aborrecer su carne,

Pero vuestro valor es de gran peso,

Pues vos aborreceys la carne, y huesso.”⁶¹⁷

La imagen ve a un ave, llamado quebrantahuesos, a la espera de agarrar el hueso de la pierna que Ignacio parece estar a punto de sacar del propio cuerpo. No hay epígonos en el arte emblemática de los siglos XVI y XVII, sin embargo, la duda más grande reside en la identidad del ave. El quebrantahuesos es una especie de buitre presente en las sierras españolas, sobre todo en los Pirineos, cuyo nombre científico es *Gypaetus barbatus*. Es la única ave osteófaga en el mundo, es decir, la única cuyo régimen alimenticio se base en las patas de las cabras y de las ovejas pero también en la ingestión de huesos, de donde procede su apodo de quebrantahuesos.⁶¹⁸ Como dicho, históricamente se puede igualar al buitre o, en ocasiones, al águila y siguiendo esta última identificación se han dado casos en los cuales se habló de este ave como de una bestia fabulosa de naturaleza híbrida, compuesta mitad por un águila y mitad por un lobo, algo que se acerca al aspecto del grifo.⁶¹⁹ Ahora bien, no obstante las muchas hibridaciones literarias y lingüísticas que puede ocasionar este animal, analizando la tradición de las tres aves nombradas no he podido rastrear un significado que pueda ser acorde al cuerpo del presente emblema. Por eso me inclino a pensar que la creación ha sido una total invención del fraile que tenía

⁶¹⁷ Ibid.:108r.

⁶¹⁸ Cfr. Varilla, 2006:153.

⁶¹⁹ Se trata más bien de una historia del siglo XVIII; cfr. Ruig-Ferrer, 2015:73-74.

que conocer muy bien el mundo animal y las tradiciones populares dado que estamos delante de un ave que vive en zonas montañosas. Claramente, el significado gracias también a la asistencia de las letras/poesías juega entre la ramplonería del quebrantahuesos que, al contrario de otros pájaros, no emite suaves notas sino rompe los huesos. Algo que atestigua su aspecto negativo y ligado a los apetitos terrenales. Por eso el ave está encima de Ignacio esperando al hueso que el recién beato se está sacando de la pierna. El hecho de que Ignacio intente sacarse el hueso corrobora aún más la hipótesis de la invención del emblema por parte del autor y explica también la falta de fuentes. En efecto, se refiere a la biografía de Ignacio y al momento en que el fundador de la Compañía empezó a seguir la palabra de Dios dejando la armadura de soldado. Eso pasó después de ser gravemente herido en la pierna derecha durante el asedio de Pamplona, cuando Ignacio estaba al frente de la defensa del castillo de la ciudad. Después de muchas peripecias médicas, incluido operaciones en la pierna en que él mismo rogó que le cortaran una parte de hueso, Ignacio cayó en una especie de trance en la que Dios lo salvó y se empezaron a “soldar los huesos y a fortificarse”.⁶²⁰ Sin embargo, quedaban aún algunas deformidades en la pierna: “la una era de un hueso que le salía debajo de la rodilla feamente. La otra nacía de la misma pierna, que por haberse sacado de ella veinte pedazos de huesos quedaba corta y contrahecha, de suerte que no podía andar ni tenerse sobre sus pies”.⁶²¹ A todo esto se refiere la imagen del emblema en que Ignacio intenta sacarse el hueso de la pierna, es decir, cuando intentó desprenderse de los percederos datos terrenales alcanzando el cielo y la divinidad con su mente, mientras que su cuerpo quedaría destruido al intentar elevarse. En este sentido tiene aún más significado la conclusión de su problema en su extremidad inferior. En efecto, respecto al hueso que se salía debajo de la rodilla causándole gran estorbo, Ignacio quiso que los cirujanos se lo cortaran. Algo que sí fue posible, pero por lo vivo, pasando el “mayor y más agudo dolor que había pasado en toda la cura”.⁶²² Como en otras ocasiones anteriores y como veremos

⁶²⁰ Ribadeneira, 1863:23.

⁶²¹ Ibid.:24.

⁶²² Íd. Sobre las operaciones en la pierna véase también García, 1722:29-30, donde se explica de forma más detallada como se llevó a cabo y el significado de la cirugía: “Empezaron los cirujanos a cortar la carne, que cubría el hueso, después a aferrar el mismo hueso: ellos temblaban de ejecutarlo y los presentes se estremecían solo de verlo, y Ignacio estaba inmóvil como si fuera su carne de metal, o fortaleza de piedra. Duró por muchos días la cura del encogimiento de la pierna, estendiéndola con ciertas ruedas e instrumentos, y aunque no bastaron tantas diligencias para emendar del todo aquel defecto, porque siempre quedó la una pierna algo desigual a la otra, sirvióle siempre de continuo estímulo aver sido martyr de la

en otros ejemplos, la vida y los escritos de y sobre Ignacio son una importante mina para los creadores de emblemas que, en ocasiones como esta, fueron pura invención, sin grandes referencias visuales ni teóricas.

vanidad, para serlo de la verdad, aprendiendo, en lo que padeció por el mundo, lo que debía padecer por Dios”.

EMBLEMA II

AUTOR: Francisco de Bosmediano, fraile de la orden de S. Agustín.

TÍTULO: *IGNEA ACTIO*.

CUERPO: “Pintose un crisol, y en el un coraçon, en el qual estaba el nombre de IESVS. Tuvo esta por titulo. *IGNEA ACTIO*. Y por la orla. «*Ignam veni mittere in terram*»”.

DECLARACIÓN: “Esta significa en nombre del Sancto Padre Ignacio, que quiere decir lo que el Titulo, ACCION DE FVEGO, por que se vea, el que en su coraçon tenia del Amore de IESVS, que de el tomò el nombre, como lo dize la copla castellana

Un fuerte crisol de Amor

De vuestro nombre aves hecho

Ignacio, en nuestro provecho,

Porque se vea mejor

El fuego de vuestro pecho”.⁶²³

Con este emblema se introduce un elemento más a la descripción de la imagen, las letras y a la poesía, es decir una “declaración” o “explicación” que esclarece aún más el significado del conjunto. Sin embargo, no queda claro si se trata de un elemento introducido en la sola descripción o si estaba presente también en la exposición para el público que, sin duda, hubiera sido facilitado en la comprensión del conjunto figurativo-literario.

La imagen de este emblema es bastante sencilla y se compone de dos elementos, el crisol y un corazón entre llamas. Como sugerido por las letras que se encuentran en el campo del emblema estamos otra vez delante de un juego de palabras fundado sobre el nombre de Ignacio y su analogía con el fuego, bajo cuya acción el corazón está sometido en el crisol y, de hecho, a esto se refieren las palabras del título: *ignea actio*. Ignacio fue quien “llegó para producir el fuego en tierra”, como referido por la letra de la composición y, de hecho, el corazón es tradicionalmente el lugar del cuerpo humano donde reside la fe, el amor para Dios. Existen muchos ejemplos emblemáticos que pueden probar esta

⁶²³ Luque Fajardo, 1610:108v.-109r.

identificación,⁶²⁴ pero en esta sede quiero enfocarme más bien en las palabras del mismo Ignacio que en el proemio a las Constituciones afirma: “de nuestra parte [...] la interior ley de la caridad y amor que el Spíritu Sancto escribe y imprime en los corazones ha de ayudar para ello”.⁶²⁵ Pues, Ignacio fue quién fomentó la fe en tierra pero no lo hizo antes de haberse sometido a la prueba de la purificación terrenal a la que alude exactamente el crisol. Este instrumento se ha conocido como sujeto emblemático por ser el centro de la empresa de Francesco Gonzaga, donde la imagen del crisol puesto al fuego y con en su interior las barras de oro se termina con la letra *Probasti me, Domine, et cognovisti*.⁶²⁶

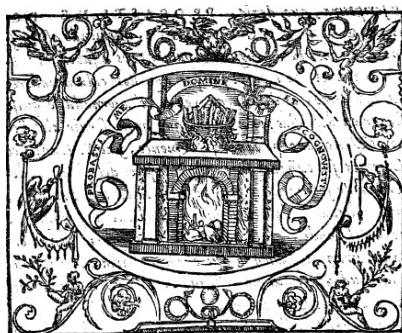


Fig. 6.21

Empresa de Francesco Gonzaga, *Probasti me Domine et cognovisti*, en Paolo Giovio, *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, 1555.

⁶²⁴ El más elaborado y que más se extiende para explicar esta analogía entre corazón y fe es Achille Bocchi en su símbolo número 60. Aquí el corazón se describe como espacio sagrado, santuario o templo, animado por la fe según el libre albedrío. El corazón como *templum* en el que se entrega el culto secreto a la Fe, según Anne Rolet, se refiere a la superioridad de la religión espiritual encomendada a los Apóstoles y que hace obsoletas las manifestaciones externas según el dictado de Deuteronomio 6.5 (“Amarás, pues, al Señor, tu Dios, con todo tu corazón, con toda tu alma y con todas tus fuerzas”). El símbolo de Bocchi añade también el elemento del fuego. Por cierto, no se genera en el crisol sino de un espejo ustorio, pero este fuego, al que en la imagen se está insertando el corazón, es metáfora de la llama del Espíritu Santo enviado por Dios desde el cielo a la tierra. El tema claramente se inserta en la habitual dialéctica de la inferioridad de la carne y de la exaltación del espíritu. Aquí el emblema se dirige, como anticipado, a la palabra de los Apóstoles, pero lo que interesa es la identificación del corazón como lugar de la fe, como ya resulta de la letra de símbolo de Bocchi: *Mens pura quae Deum colit, amat, et statim. Divini amoris igne advrit caeteros* (“Un alma pura que honra a Dios empieza a amar y abrazar de pronto a los otros hombres con el fuego del amor divino”); BOCCHI (1574), pp. 128-129; cfr. ROLET (2015), tomo 2, pp. 318-322. Otras claras correspondencias entre la fe y el corazón se encuentran en la alegoría de la fe católica descrita por Casere Ripa, donde sujetado por la mano de la mujer está un corazón con encima una vela encendida que *mostra l'illuminazione della mente nata per la fede* (“enseña la iluminación de la mente nacida por la fe”); Ripa, 2012:186-187.

⁶²⁵ Ignacio de Loyola, 1963:445. Al menos en otra ocasión Ignacio se pronuncia de forma parecida, más precisamente en la carta escrita a los Padres y Hermanos de Padua el 7 de agosto de 1947 donde expresa que “La gracia y amor verdadero de Jesu Cristo Nuestro Señor sea siempre en nuestros corazones”; en *Ibid.*:700.

⁶²⁶ Giovio, 1561:69: “tomó por empresa come cosa, que mucho quadrava a su propósito, un crisol de plateros, puesto al fuego, lleno de barras de oro, en el qual vaso se haze cierta prueba de su fineza”; cfr. Jovio, 2012:209-210; Giovio, 1978:86-87.

El mote procede del Salmo 138: “Señor, tú me sondeas y me conoces”⁶²⁷; versículo que puede compararse con otros parecidos que encuentran cabida en la Biblia⁶²⁸ y que Erasmo de Rotterdam explica de la mejor forma posible en sus adagios que, como de costumbre, acercan los temas más altos, como la exégesis bíblica en este caso, y la tradición popular. En efecto en su recolección el proverbio número 3058 se titula *Aurum igni probatum* [El oro probado por el fuego] y parangona el oro que no se corrompe en el fuego, sino a lo contrario sale más brillante aún, con los seres valientes que, aunque atormentados por las maldades, logran hacer más resplandeciente las virtudes del alma sin perderlas.⁶²⁹ Está calidad del oro puesto a prueba en el crisol fue utilizada también en el emblema de Sebastián de Covarrubias *Sic experienda fides* [Así se experimenta la fe], donde en el crisol puesto al fuego aparecen algunas monedas marcadas cada una con la cruz, explicando que “Los quilates del oro, y su fineza,/ en el crisol lo apura el vivo fuego,/ La amistad verdadera y su pureza,/ El caso adverso solo descubre luego [...]”.⁶³⁰



Fig. 6.22

Sic experienda fides, en Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Emblemas morales*, 1610, centuria 3, f. 244.

Con estos precedentes y con la tradicional continuidad de significado del crisol, del fuego y del corazón, se entiende muy bien el sentido del emblema, es decir, el amor hacia Dios de Ignacio que, azotado por el fuego de las pruebas divinas, no sólo aguanta, sino se hace más fuerte aún, expandiéndose entre las poblaciones de la tierra.

⁶²⁷ Sal 138.1-2.

⁶²⁸ Sab 3.1-6: “En cambio, la vida de los justos está en manos de Dios, y ningún tormento los alcanzará. [...] Sufrieron pequeños castigos, recibirán grandes bienes, porque dios los puso a prueba y los halló dignos de él. Los probó como oro en el crisol y los aceptó como sacrificio de holocausto”; Mal 3.2-4: “Pues es como fuego de fundidor, como lejía de lavadero. Se sentará como fundidor que refina la plata; refinará a los levitas y los acrisolará como oro y plata”.

⁶²⁹ *Est tamen illud auro non citra miraculum peculiare, ut igni non solum non fiat deterius sed magis ac magis enitescat. Itidem is qui vere bonus est, obiectis malorum procellis, illustrat animi virtutem, non amittit*; en Erasmo da Rotterdam, 2014:2210-2211, n. 3058. Erasmo en su explicación hace referencia a autores de época clásica que utilizan esta figura, entre los cuales Píndaro, *Nem.*, IV, 82-83; *Pyth.*, X, 67-68; Teognis, I,449-450; 1105-1106; Cicerón, *Fam.*, IX, 16, 2; Plinio, *NH*, XXXIII, 59.

⁶³⁰ Covarrubias y Horozco, 1610:244r.-v.

EMBLEMA III

AUTOR: Francisco de Bosmediano, fraile de la orden de S. Agustín.

TÍTULO: *FORTITVDO*

CUERPO: “Pintose del Padre Ignacio, como quando era soldado armado de sus armas, que lo estaba maniatando un niño, y el de rodillas cerrados los ojos, y en cada uno de sus cinco sentidos una letra del nombre de IESVS, y en las tres potencias otras tres letras del mismo nombre de IHS abreviado. Tenía por orla, *Stigmata Domini porto. Vincetus in domino. Cum infirmior potens sum.*”.

DECLARACIÓN: “Significa esta, que la mayor fortaleza del Sancto nació de averlo captivado el niño Jesus: y asi con su nombre tuvo travados sus sentidos y potencias: y asi dexadas todas las armas de su soldadesca, se halló más fuerte queando se vió maniatado y captivo de Iesus. Esso dize el *Stigmata Domini porto*, y el *Vinctus in Domino*, y el *Cum infirmior potens sum*. Todo lo dize la letra castellana

Con tu nombre as captivado

Mis sentidos de tal suerte

Niño, que invidiam y la muerte

Viendome assi maniatado,

Ya me tendran por muy fuerte”.⁶³¹

Otra vez cabe pasar reseña la vida de Ignacio tanto como la describió él mismo en su autobiografía⁶³² como también los relatos póstumos y más tardíos, a partir de aquello de Pedro de Ribadeneira. Todos los cuentos, algunos con más detalles que otros, describen la conversión de Ignacio de soldado y hombre adicto a la vida secular a hombre religioso y totalmente entregado a Dios. Eso pasó después de los daños en la pierna a raíz de la defensa armada de Pamplona, más precisamente durante la recuperación de la intervención en la pierna derecha. Después de haber empezado a leer el *Flos sanctorum* y la “Vida de Cristo” de Ludolfo de Sajonia,⁶³³ asimilando siempre más las lecciones que se podían desprender de aquellas líneas, una noche, aún despierto, tuvo la visión de la Virgen con el Niño Jesús “con cuya vista por espacio notable recibió consolación muy

⁶³¹ Luque Fajardo, 1610:108v.

⁶³² Que recordemos ser un relato oral que fue recogido por el Padre Luís Gonçaves de Cámara.

⁶³³ Cfr. Autobiografía, en Ignacio de Loyola, 1963:91, n. 2.

excesiva, y quedó con tanto asco de toda la vida pasada, y especialmente de cosas de carne, que le parecía habersele quitado del ánimo todas las especies que antes tenía en ella pintadas”.⁶³⁴ Pues, la conversión definitiva de Ignacio a hombre de fe ocurrió después de una visión en la que aparece el Niño Jesús junto a su madre; episodio nocturno al cual Pedro de Ribadeneira añadió el detalle de su posición de rodilla al ver la imagen⁶³⁵ y una segunda visión de la “esclarecida y soberana Reina de los ángeles, que traía en brazos a su preciosísimo Hijo [...] con ella le infundió el Señor tanta gracia y le trocó de manera que desde aquel punto hasta el último de su vida guardó la limpieza y castidad de su ánimo”.⁶³⁶ De esa forma, arrodillado delante del niño Jesús, Ignacio encontró la fe y emprendió los viajes que lo llevaron a componer la Sociedad de Jesús. Esta lectura queda confirmada también por los tres mote que campean en la orla del emblema y todos sacados de la Sagrada Escritura y, más precisamente, *Stigmata domini porto* de Gálatas 6.17;⁶³⁷ *Vinctus in domino* de Efesios 4.1;⁶³⁸ *Cum infirmor potens sum* de 2 Corintios 12.10.⁶³⁹ Pues como de costumbre en este último certamen que es más bien un contenedor de composiciones merecedoras, la declaración que sigue al emblema explica en parte su significado. En este caso sin dar las coordenadas adecuadas para entender el cuerpo de la imagen, pero sí su significado que, como anticipado, hace referencia a la visión del niño Jesús.

⁶³⁴ Ibid.:93.

⁶³⁵ Ribadeneira, 1863:30.

⁶³⁶ Ibid.:31-32. Otros datos más extensos aún los proporciona el Padre Francisco García en su texto del siglo XVII sobre la vida de Ignacio. Se trata de biografía claramente póstuma a Ignacio y también a los emblemas de 1610, sin embargo, es texto que coteja las fuentes existentes sobre el fundador, entre las cuales la biografía de Ribadeneira y la de Padre Bartoli, convirtiéndose quizá en la más reputada y leída después de la de Ribadeneira: “se levantó una noche de la cama a hacer oración [...] y hincándose de rodilla delante de una imagen de nuestra Señora se ofreció al hijo por medio de la Madre, diciendo con un extraordinario fervor [...] «Rogad, Señora, a vuestro Santísimo Hijo, que me admita en su servicio, que yo prometo servirle con mayor cuidado que hasta ahora serví a los Reyes de la tierra». [...] Orando una noche, se llenó de repente el aposento de luz y claridad, y se puso delante la Reyna de los Angeles con sus Hijo en los brazos, que le miraban con una apacibilidad y dulçura inefable. Estaba Ignacio lleno de una explicable alegría, no le cabía el gozo en el alma, ni el corazón en el pecho, y se quería salir por los ojos para ponerse en las manos del Hijo u de la madre. Miraba al Niño, y mirabase a sí, y viéndose indigno de tal favor, se deshazia en lagrimas sin saber determinar si eran de dolor por sus culpas u de gozo por la presencia de Jesús”; García, 1722:34-35.

⁶³⁷ *Ego enim stigmata domini Jesu in corpore meo* [Pues yo llevo en mi cuerpo las marcas de Jesús].

⁶³⁸ “El prisionero por el Señor”.

⁶³⁹ *Cum enim infirmor, tunc potens sum* [Cuando soy débil, entonces soy fuerte].

EMBLEMA IV

AUTOR: Francisco de Bosmediano, fraile de la orden de S. Agustín.

TÍTULO: *PATIENTIA*.

CUERPO: “Un yunque de oro con una parte de hierro; y una mujer muy flaca dando golpes en el con un martillo, y en lo alto el nombre de Iesus, que dezia. *Ego ostendam, quanta oporteat eum pro nomine meo pati*”.

EXPLICACIÓN: “Significa la paciencia de San Ignacio. El qual hasta agora a sido Yunque, en quien la invidia a dado golpes diciendo, si es sancto, no es sancto. Y ya la Iglesia, y el Cielo dicen dándonoslo Beatificado, lo que Christo dixo a Ananias de Saulo, que diziendole fuese a catechizar lo dixo. *Audivi de viro hoc, quanta mala fecerit, & c.* A sido martillo de Christiano. Y respondio Iesus. *Ego ostendam, quanta oporteat eum pro nomine meo pati, & c.* Ya desde oy serà Yunque: assi el Sancto Ignacio, desde que lo derribò de su vida de soldado el nombre de Iesus, a sido yunque de la invidia, y el que era de hierro, como un hombre de los del mundo, ya es yunque de oro, que por esso tiene dos partes el pintado, de oro, y hierro. Lo qual dize la letra.

En este yunque divino

Los golpes que invidia a dado

Por ser muchos, lo an trocado

De hierro en oro muy fino”.⁶⁴⁰

Paciencia es el título del emblema y no es más que la traducción o sinónimo de constancia, es decir, el habitual significado atribuido al yunque, cuyo jeroglífico ya Valeriano declara ser escrito, o dibujado, para aludir a la fuerte alma que en las adversidades se hace fuerza con su constancia.⁶⁴¹ Este sentido fue recibido por todos los autores de emblemas que utilizaron la imagen de esta herramienta, a empezar de Guillaume de la Perrière en su edición de 1539 de *Theatre de Bons engins*, donde el emblema número 67 representa exactamente a un yunque batido por cinco martillo, así explicado:

L'home constant est semblable a l'enclume,

Qui des marteaulx ne craict la violence.

⁶⁴⁰ Luque Fajardo, 1610:109v.

⁶⁴¹ Valeriano, 1556:lib. XLVIII, f. 353r.: *Incus igitur hieroglyphicum fortissimi ponatur animi, sive pro praecepto, quo in adversis durandum admoneamur.*

*Cueur vertueux est de telle coustume,
 Que de malheure ne doubte l'insolence:
 Ne craint fureur, yre, malvolence,
 Contre tous maulx est prompt a resister:
 Pour quelque effort ne se veult desister
 De parvenir en honneur & prouesse.
 Constance faict le saige persister
 En son entier, & conquerer noblesse.*⁶⁴²



Fig. 6.23

Yunque y martillos, emblema 67 en Guillaume de la Perrière, *Theatre de bons engins*, 1539.

Comprobado que el primer en utilizar este tema en campo emblemático parece haber sido de la Perrière, muchos fueron quienes insertaron en el “cuerpo” de sus composiciones el yunque, pero cito aquí otro texto que pudo ser fuente para el humanista agustino. Se trata de Juan de Borja, el primer español que se puso a prueba creando un libro de emblemas, que acuñó la composición con letra *INTRVMQUE PARATVS* con la imagen de un yunque a punto de ser golpeado por dos martillos. El significado es en parte diferente, dirigiéndose a quienes tienen la prudencia para no desperdiciar el tiempo ni por defecto ni por exceso; algo que se enseña a través de los mencionados elementos “por ser el oficio

⁶⁴² “El hombre constante se parece al yunque,/ que no teme a la violencia de los martillos./ El corazón virtuoso tiene este hábito,/ que no duda la insolencia de la desgracia:/ No teme el furor, la ira, la malevolencia,/ está listo para resistir contra todos los males:/ No quiere desistir frente a ningún esfuerzo/ para llegar a la honra y al valor./ La constancia hace que el sabio persista/ en su entereza, y conquistar la nobleza”, en Perrière, [¿1539?], emblema LXVII. Trad. propia.

del yunque y el delos martillos herir”.⁶⁴³ Ahora bien, en este caso averiguar la fuente única del emblema es imposible dado que en un gran número de textos aparece ese motivo y en la mayoría de las veces reitera el sentido de constancia, de la que procede directamente la lectura del símbolo como “paciencia” citado en la justa sevillana. Más en general, la letra que aparece en el cuerpo se extrae de los Hechos de los Apóstoles y de traduce con: “Yo te mostraré lo que tiene que sufrir por mi nombre”,⁶⁴⁴ atestiguando de esta forma la tradicional lectura del tema que ya hemos comentado. En cuanto al martillo como golpes de la envidia se trata claramente de una interpolación de los significados que a él pueden atribuirse. Sin embargo, no es un caso que se detalle la fisonomía de la mujer que está utilizando el martillo, descrita como “flaca”. Se trata exactamente de uno de los atributos más conocido y usados de la alegoría de la Envidia, como referido por Cesare Ripa: *Donna vecchia, magra, brutta, di color livido, avrà la mammella sinistra nuda e morsicata da una serpe* [Mujer vieja, flaca, fea, de color lívido, tendrá el pecho izquierdo desnudo y mordido por una serpiente].⁶⁴⁵ Algo que se puede averiguar en muchas reproducciones de la Envidia, como en un grabado de Antonio Tempesta de 1606 extraído de las ilustraciones a las Metamorfosis de Ovidio, donde la alegoría responde casi a la perfección a la descripción propuesta por Ripa.



Fig. 6.24

Antonio Tempesta, *Metamorphoseon sive Transformationum Ovidianarum libri quindecim*, 1606, ilustración 19.

⁶⁴³ Borja, 1581:36v.37r.

⁶⁴⁴ Hch 9.16.

⁶⁴⁵ Ripa, 2012:294. Explica además la delgadez y el color lívido por nacer este último del frío y la envidia es fría por haber apagado cada fuego y ardor de caridad. Algo que, al contrario, tiene Ignacio como hemos visto en otros emblemas, donde el fuego de Ignacio se dirige hacia Dios.

En fin, no pude encontrar el elemento del cambio de metal en el yunque, pero como ya se ha visto para el emblema del crisol, el oro es el más refinado de los metales, el más puro y el que más se enriquece y perfecciona si sometido a los diferentes azotes, que sean del fuego o de los vicios. Por eso, como remate de la explicación del emblema se pone de manifiesto que Ignacio lleva el hierro del hombre laico, soldado, como también el oro del hombre devoto.

EMBLEMA V

AUTOR: Francisco de Bosmediano, fraile de la orden de S. Agustín.

TÍTULO: -

CUERPO: “La pintura fue un vaso muy rico, y en el una letra que dezia: *Ut Portet*, y por la orla: *Oleum effusum nomen tuum*”.

DECLARACIÓN: “Significa, que el Sancto Ignacio fue vaso escogido, en que se traxo el licor precioso del nombre de IESVS, aludiendo a lo que dixo de san Pablo Christo a Ananias. *Vade, quia vas elect & c.*⁶⁴⁶ Que siendo el nombre de Iesus azeyte, vaso avia de aver, en que se llevasse: y lo que llevaba, lo dize la copla, donde va puesta una letra del nombre en el principio de cada verso.

Ignacio en el coraçon

Esculpido traxo un nombre

Siendo vaso de elección,

Vida, y gloria para el hombre,

Su salud, y redempción”.⁶⁴⁷

Sobre el significado del aceite y de la letra *Ut Portet* [Que lo transporte] relacionados a Ignacio y su misión, remito al análisis del primer emblema de la justa sevillana donde se utiliza también la misma letra que aquí aparece en la orla. Sin embargo, aquí se añade el tema principal del jarrón. La tradición emblemática sobre los jarrones es muy nutrida pero no he podido rastrear algo parecido a este, es decir, un rico jarrón lleno de aceite. Sin embargo, la patrología latina se extiende mucho en explicar un versículo del Cantar de los cantares: *Unguentum effusum nomen tuum*.⁶⁴⁸ Claramente la letra del emblema no hace más que sustituir *unguentum* con *oleum* y se trata de versículo que como mencionado fue profundamente analizado por la patrística, entre otros por Ambrosio y Agustino que en eso ven la imagen de un jarrón que retiene el unguento, es decir, el nombre de Cristo,

⁶⁴⁶ Hch 9.15: “Anda, ve; que ese hombre es un instrumento elegido por mí para llevar mi nombre a pueblos y reyes, ya los hijos de Israel. Yo le mostraré lo que tiene que sufrir por mi nombre”.

⁶⁴⁷ Luque Fajardo, 1610:109r.-v.

⁶⁴⁸ Cant 1.3: “aroma que se expande es tu nombre”.

dejándolo luego expandir.⁶⁴⁹ Esta es la fuente literaria de la cual se tomó la imagen del jarrón, sustituyendo la interpretación patrística del ungüento como Cristo con la presencia del aceite. Ahora bien, he sido capaz de hallar a nivel visual esta interpretación del jarrón y de su contenido sólo en la explicación que Filippo Piccinelli ofrece de la empresa de Giovanni Ferro y que representa cuatro jarrones de vidrio que, una vez rotos, dejan desprender el contenido con la letra *QUASSATIS DIFFLUET* [Roto fluirá].⁶⁵⁰ Verso tomado de Lucrecio y que remite a la fama que después de la muerte podrá esparcirse dejándonos conocer.⁶⁵¹ Sin embargo, cabe decir que el significado, aunque pueda parecer parecido a aquello de nuestro emblema está lejos de la composición del fraile agustiniano que, por su parte, puede tomarse como visualización de la interpretación del mencionado versículo del Cantar ofrecida por Ambrosio o por Agustino.

⁶⁴⁹ La única diferencia entre los dos es que en Ambrosio este jarrón es el pueblo de Israel que no dejó que se expandiera el nombre de Cristo, mientras que en Agustín se refiere más bien a Cristo, que no quiso retener en el lugar donde sufrió, resurgió y volvió al cielo, sino lo difundió a todo el mundo; cfr. Ambrosio, *De Spiritu Sancto*, I, VIII, 95, PL XVI, 727: *etiam et Filii nomen effunditur, sicut habes: «unguentum exanatum est nomen tuum»*. *Cuius virtute sermonis nihil potest esse praestantius. Nam sicut inclusum in vase aliquo unguentum cohibet odorem suum, qui odor quamdiu vasis illius angustiis coercetur, etsi ad plures non potest pervenire, tamen vim suam servat; «cum vero de vase illo, quo claudebatur, unguentum fuerit effusum, longe lateque diffunditur»: ita et Christi nomen ante eius adventum in Israel populo, quasi in vase aliquo Iudaerum mentibus claudebatur. Agustín, En. In Ps., 30, 2, S. 3 (9), CC XXXVIII, p. 219: *Nec unguentum tuum in illa Ierusalem quasi in vase tenuisti; «sed tamquam confracto vase, unguentum per mundum diffusum est», ut impleretur quod dicitur in scripturis sanctis: «Unguentum effusum est nomen tuum»*; cfr. Tajo, 1961:130.*

⁶⁵⁰ Cfr. Piccinelli, 1678:491, n. 207; Ferro, 1623:704.

⁶⁵¹ Lucrecio, *De rer. Nat.*, III, 636-638.

EMBLEMA VI

AUTOR: Francisco de Bosmediano, fraile de la orden de S. Agustín.

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintóse un Mundo, y dentro muchos estudiantes de todos estados, y sobre el mucho resplandor de cinco estrellas, que se le davan, las quales lo recibían de un Sol, que iba saliendo. Tenia por letra el Sol. *Erat lux vera*, y por orla. *Qui ad justitiam erudiunt multos tanquam stellae*”.

DECLARACIÓN: “Toda esta es alabaça de Sancto Ignacio, y de su Compañía, porque el Sol, que va saliendo, es el Sancto, de quien se dize ya, que *est lux vera*, que de quien hasta aquí se dudava, si era luz verdadera, ya nos dize la iglesia, que lo es. Y aunque es este epíteto de Christo, de quien traxo su nombre, como es el Sancto Ignacio, bien se puede decir. Las Estrellas son los Padres Maestros, que en la Compañía enseñan a todo el mundo; los quales la luz que tienen, es *ab ipso sole*, y assi lo dize la orla. *Qui ad justitiam erudiunt multos tanquam stellae*. Como todo lo dize la copla castellana.

Saliste Ignacio como el Sol hermoso,

Y encendiste mil luzes en el suelo,

Con que alumbrando el mundo, honraste el cielo”.⁶⁵²

La explicación del emblema aclara bastante bien el significado del conjunto donde el sol alude a Ignacio retomando el versículo del Evangelio de Juan, “era la luz verdadera”.⁶⁵³ Esta identificación del sol (habitual símbolo de la más alta divinidad) con Ignacio fue confirmado por la iglesia al proclamarlo beato, exactamente la razón de la fiesta y del certamen. La luz de Ignacio, sus ideas y sus enseñanzas alumbran y dan vida a las cinco estrellas en el cielo que viven del reflejo de Ignacio y que el autor de la descripción identifica como a los Padres Maestros de la Compañía, aquellos que enseñan a todo el mundo. Algo confirmado por la presencia del globo del mundo en que aparecen una multitud de estudiantes. La clara alusión es a la *Ratio atque institutio studiorum societatis Iesu*, cuya *editio princeps* se remonta a 1599 (Nápoles: Tarquinio Longi) y que establece las normas y el programa de estudio de los alumnos de las escuelas jesuitas de todo el

⁶⁵² Luque Fajardo, 1610:109v.

⁶⁵³ Ju 1.9: “El verbo era la luz verdadera, que alumbraba a todo hombre”.

mundo. De hecho, en 1600 la Compañía contaba ya con 8272 miembros y 236 colegios⁶⁵⁴ y no parece ser un caso que el 7 de mayo de 1547 Ignacio escribió a los padres y hermanos de Coimbra hablándoles de esta forma de las ventajas del fervor:

nuestro instituto, que es, no solamente servir a dios por vosotros mismos, pero atrayendo otros muchos al servicio suyo y honra; porque de los tales dice la Escritura: «Quienes enseñaron a muchos la justicia brillarán como las estrellas por siempre eternamente».⁶⁵⁵

Esta última cita remite al versículo de Daniel que aparece en la orla del emblema: *Quid ad justitiam erudiunt multas tanquam stellae*.⁶⁵⁶ Coimbra fue sede de uno de los siete primeros colegios de la Compañía que ya existían en 1544, así que la letra puesta en la orla del emblema parece ser algo conocido en los ambientes jesuitas, en especial modo educativos, como indican los estudiantes del mundo representados en el emblema y quienes se beneficiarán del resplandor de las estrellas a su vez alumbradas por la fuerza del Ignacio-sol. El mismo versículo bíblico fue utilizado también por Pierio Valeriano exactamente por el jeroglífico de las estrellas y su significado de hombres ilustres o la celebridad⁶⁵⁷ y también fue retomado por Diego Saavedra Fajardo con la empresa *Lumine solis* [Por la luz del sol], donde se enseña la luna y las estrellas dotadas de luz capaz de alumbrar la ciudad puesta más abajo.⁶⁵⁸ En este caso se trata de un utilizo tardío del tema que, sin embargo, dado el refinado nivel de conocimiento de las Escrituras por parte de los Jesuitas se puede considerar sacado directamente de la Biblia por parte del autor del emblema sevillano.

⁶⁵⁴ Giard, 1995: XIII.

⁶⁵⁵ Ignacio de Loyola, 1963:683.

⁶⁵⁶ Dan 12.3. Aquí el versículo completo: “Los sabios brillarán como el fulgor del firmamento, y las que enseñaron a muchos la justicia, como las estrellas, por toda la eternidad”.

⁶⁵⁷ Valeriano, 1556:lib. XLIV, f. 330v.: *In divinis quoque literis, doctorum & pietate insignium virorum lumina per stellas significantur: ut apud Danielelem, Docti tanquam stellae fulgebunt.*

⁶⁵⁸ Saavedra Fajardo, 1999:579 ss.

EMBLEMA VII

AUTOR: Francisco de Bosmediano, fraile de la orden de S. Agustín.

TÍTULO: *GRATITVDO*

CUERPO: “pintado en ella al Sancto con un IHS en la mano, arrodillada una reyna adorando el nombre de Iesus, y unos moriscos, que mirando esto iban huyendo, y una letra, que de la boca de la Reyna salia, y dezia. *Protector meus es tu, et propter nomen tuum deduces me, et enutries me*”.

EXPLICACIÓN: “Significa esto, lo que pasa el dia de oy; que se van los Moriscos, quando beatifican al Sancto, y assi para que salgan, muestra el nombre de IHS. La Reyna es España, que adorando en nombre dize, que su Protector es IGNACIO, y que con el nombre que trae de IESVS, estata defendida. Y assi los Moriscos se van de España huyendo deste divino nombre, como lo dize la letra.

Celebra España de espacio

La fiesta de un tal amigo,

Pues lo que perdió un Rodrigo,

Oy lo conserva un IGNACIO”.⁶⁵⁹

Esta composición, que más que un emblema puede ser considerada una alegoría, deja surgir unos análisis históricos que conducen a una exegesis de la escena puesta en escena por el fraile agustino. Por lo pronto, cabe decir que los elementos de la composición son bastante sencillos y no descritos de forma detallada, pero se solapan a las imágenes artísticas de Ignacio, de una mujer como alegoría de España y de los moriscos que, no obstante, no se pormenorizan suficientemente en su aspecto para hacer un análisis de su representación. La letra que sale de la boca de España es un versículo del Salmo 31: “tú que eres mi roca y mi baluarte; por tu nombre dirígeme y guíame”. Clara alusión al papel que tuvo Ignacio en la evangelización y en la propagación de la palabra de Cristo que por esa razón está en la mano del nuevo beato y que protegió a todo el país ibérico ocasionando la expulsión de los moriscos. Siguiendo el pronunciado de la *subscriptio*, Ignacio hizo lo que no consiguió hacer Rodrigo o, mejor dicho, lo que este último perdió.

⁶⁵⁹ Luque Fajardo, 1610:109v.-110r.

Aquí entramos en los asuntos que puedan surgir de esta composición simbólica, más bien social y política más que religiosa y dedicada al recién beato jesuita.

La expulsión de los moriscos se puso en marcha bajo el reinado de Felipe III y del duque de Lerma, cubriendo un lapso de tiempo de va del septiembre de 1609 hasta el 1514. Poco antes del comienzo de las operaciones oficiales los datos recogidos nos hablan de alrededor de 300.000 moriscos presentes en España y, por lo que nos atañe, en la Andalucía del Guadalquivir, en que claramente se incluye Sevilla, se acogieron aquellos moriscos deportados de Granada y de la Alpujarra a raíz de la Guerra de Granada. Esto generó unos 80.000 exiliados de aquellas tierras hacia la Andalucía occidental y, en menor parte, a otras zonas de Castilla. La expulsión de los moriscos, musulmanes bautizados y a los cuales se impuso la conversión, respondía a un programa político más amplio de Felipe III y de su consejero más estrecho que, teniendo que enfrentarse a la pervivencia islámica en los territorios españoles, vio en las bolsas de población que se resistía a vivir según la usanza de los cristianos un punto sobre que actuar, acusando también los moriscos de conspirar con los norteafricanos en contra de la corona. La acusación de apostasía fue exactamente la más grave y por eso el cimiento sobre el cual construir la necesidad de la expulsión. Pues, se empezó de los territorios valencianos para luego extenderse a los puertos más importantes de la península, entre los cuales el sevillano de donde embarcaron aproximadamente 35.000 almas a lo largo del año 1610, el mismo año de la beatificación de Ignacio.⁶⁶⁰

La composición simbólica que se está analizando aparece más bien un conjunto que se refiere al programa político de Felipe III más que a la obra de Ignacio. De hecho, la propaganda política defendió que estas expatriaciones pusieron la palabra fin a la Reconquista de España, que tuvo que empezar desde cuando aquel Rodrigo que se nombra en la *subscriptio* de la composición, conde de la *Baetica* y rey visigodo de los territorios ibéricos entre el 710 y el 711, perdió los territorios europeos en favor de los musulmanes que, de aquel momento, se difundieron por la casi totalidad de la península. Ahora bien, lo que extraña de este “emblema” es el mensaje político en vez que religioso. De hecho, alrededor de la cuestión morisca se debatió a todos los niveles, pero es evidente que los jesuitas, ya en las personas de Ignacio y Francisco Javier, se entregaron a la causa

⁶⁶⁰ La bibliografía sobre la cuestión morisca es abundante. Sobre el tema recuerdo aquí los trabajos más completos también desde le punto de vista documental: Domínguez Ortíz; Vincent, 1978; Lea, 2001; Benítez Sánchez-Blanco, 2011; Benítez Sánchez-Blanco, 2012.

de educación y conversión de los moriscos mientras otras órdenes religiosas, así como personalidades individuales, cubrieron el entero abanico de opiniones.⁶⁶¹ Lo que es cierto es que la Iglesia española no tenía una posición oficial respecto a los modos de convertir a los moriscos ni mucho menos sobre la conveniencia de expulsarlos. Entre los Jesuitas, por ejemplo, una de las personalidades que más se expuso en este asunto fue el Padre de origen morisca (*sic*) Ignacio de las Casas, quien se dirigió a Papa Clemente VIII para afirmar que entre los moriscos hay por cierto gente peligrosa para la cristiandad, pero también muchos buenos cristianos.⁶⁶² Más en general, no conozco pareceres positivos procedentes de exponentes de la orden de los jesuitas hacia la expulsión de los moriscos, mientras sí personajes de otras órdenes religiosas y estamentos eclesiásticos podían no sólo matizar sus ideas, sino también declararse favorablemente a la decisión de Felipe III. Es el caso del fraile agustino Pedro Arias que en 1602 se echó en contra de una nueva campaña de instrucción antes de que se expulsaran los moriscos, alegando además razones raciales.⁶⁶³ He citado aquí un agustino porque el creador del emblema a la misma orden y, al ser su composición presentada para una festividad religiosa y no política, me inclino a pensar que el mensaje del emblema refleja una idea totalmente personal. Claro está, cabe la posibilidad que la referencia a Ignacio se dirija solamente a su actividad de instrucción y conversión de los moriscos, sin alusión a la expulsión de los mismos. La primera parte de esta hipótesis puede ser acertada, pero por lo que atañe a la segunda, la mención “morisco” hecha por un sabio español tiene que indicar sólo el colectivo morisco, es decir, los musulmanes cristianizados,⁶⁶⁴ y la actitud de estos últimos en el cuerpo del emblema no puede que referirse a la acción de expulsarlos del país que se estaba llevando a cabo exactamente en 1610. Algo confirmado por la mención de Rodrigo, iniciador de la invasión musulmana, e Ignacio, a quien se dirige la gratitud de España en el título del emblema, defensor de la fe cristiana delante del Islam y misionero

⁶⁶¹ Los jesuitas tuvieron un papel fundamental también en la evangelización de los musulmanes granadinos (que ya hemos visto confluir en la Andalucía occidental después de la Guerra de Granada) a raíz de la amistad entablada entre el Padre Fabro y Juan de Granada. Sobre la postura jesuítica hacia los musulmanes de España *vid.* Llopis, 2016.

⁶⁶² “No ha sido mi intento [...] decir que no ay [...] muchos buenos cristianos, que sí ay muchos sabidos y abrá otros que no se sepan [...] pero lo que queda referido es común en todos y el estado de esta gente se va haciendo cada día más irremediable y peligroso”, en: EL ALALOU, 2006; Cfr. Benítez Sánchez-Blanco, 2012:59.

⁶⁶³ “No se les debe dar crédito, aunque con juramento solemne prometan enmienda”; cfr. *Ibid.*:61.

⁶⁶⁴ En otros países y por parte de otros estamentos sociales era más probable un problema lingüístico dado que se solapaban varios términos para indicar a los musulmanes: moros, musulmanes, bereberes, moriscos, etíopes, etc.

entre los moriscos españoles para frenar los últimos arranques islámicos en Europa. Sin embargo, y aquí entra el mensaje político y personal del redactor, Ignacio nunca resulta ser partidario de una expulsión morisca que, además, en su época nunca se planteó. Además, Ignacio nunca pudo generar el alejamiento de este conjunto. Así que el mensaje político parece ser claro, incluso poniendo en el emblema la alegoría de España, uniendo entonces la acción religiosa a aquella política.

Otro importante asunto que se desprende de la composición sevillana es estrictamente visual y no se refiere a la composición del emblema que, dado sus componentes, remite más bien a los habituales patrones de las representaciones artísticas de santos (Ignacio en este caso) con su atributo (el monograma IHS en la mano) y el encargante a sus pies (la alegoría de España). En este caso la peculiaridad reside en la mención de los moriscos, algo muy raro en la emblemática donde el peligro musulmán o turco, que en la mayoría de los casos se utilizaban como sinónimos, se representaba a través de símbolos sobre todo del mundo animal, recogiendo la tradición medieval con la cual se identifica lo diferente y lo peligroso con especies distintas del ser humano.⁶⁶⁵ Por lo que se refiere a la directa representación del musulmán en la emblemática, los ejemplos son escasos y tardíos respondiendo a la obra de Marco Antonio Ortí de 1640 en la que se emblemática la reconquista de Valencia y donde la presencia musulmana es la más extensa y constante entre todos los tratados de emblemas. En dos jeroglíficos se representa al musulmán con los estereotipos físicos del turco, con los típicos bigotes y el turbante, aunque sin diversa indicación para la tez que en el *geroglífico* número 20 es igual a la del rey Jaime I que, junto al moro, se agarra a la rueda de la fortuna.⁶⁶⁶

⁶⁶⁵ Camellos, elefantes, serpientes, no siempre con acepción negativa, son los jeroglíficos que más frecuentemente se usan para simbolizar estos sujetos. El elefante significa en todas las ocasiones algo positivo y coincide más bien con una identificación geográfica de África o Oriente, como se indica en Valeriano, 1556:lib. II, f. 17v. y como aparece en las alegorías de África o en la indicación de procedencia y exotismo que pueden verse en muchos ejemplos artísticos, véase el retrato grabado del rey Mulay Hasan de Túnez obra de Nicholas van der Horst y Paul Pontius alrededor de 1620. La asociación entre la serpiente y el hereje musulmán se debe a la identificación del animal con el pecado original, mientras el dragón también fue usado en este sentido identificándose con el enemigo vencido por san Jorge; cfr. Perceval, 1992; Llopis, 2017:93 ss.; Llopis; Moreno Díaz del Campo, 2019:66 ss.

⁶⁶⁶ Ortí, 1640:71r.; 76v.



Fig. 6.25
Isto delentur sanguine pili, en Marco Antonio Ortí, *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, 1640, Geroglifico 9, f. 71r.

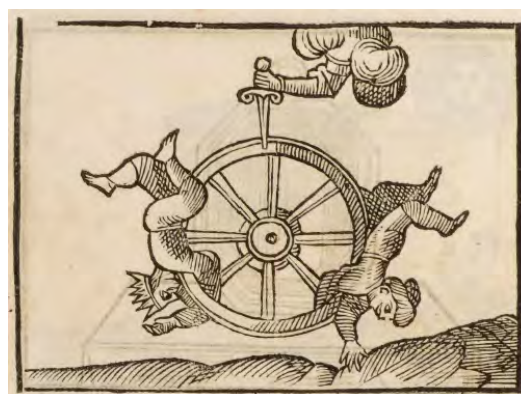


Fig. 6.26
Fortunae domitor, en Marco Antonio Ortí, *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, 1640, Geroglifico 20, f. 76v.

Como ya mencionado, la precisión con la que el autor de nuestro emblema describe a los personajes que huyen como moriscos, coincidiendo además la fecha con aquella de la efectiva expulsión de estos, no deja dudas de que se trate de una representación actual de este estamento social. Ahora bien, dado el carácter emblemático que no impide la creación de imágenes precisas y caracterizadas, se puede afirmar que estamos delante de una de las pocas imágenes de los moriscos, más aún si hablamos de arte emblemática.⁶⁶⁷ Quedando en este ámbito, la serie de siete lienzos de escuela valenciana que hoy se conserva en la Fundación Bancaja, testigos de la postura de Felipe III y de los

⁶⁶⁷ En efecto, las dos tipologías de imágenes que más sirvieron de modelo para las demás representaciones de los moriscos son los bajorrelieves de Felipe Bigarny en el retablo de la Capilla Real de Granada, obra de la tercera década del siglo XVI, y los lienzos de escuela valenciana ejecutados por Pere Oromig, Vicent Mestre, Jerónimo Espinosa y Francisco Peralta de la segunda década del siglo XVII. La diferencia entre los dos ejemplos cabe en el tema de la representación: el granadino, junto también a los grabados de Francisco Heylan, describe el bautismo de los musulmanes, que entonces se convirtieron en moriscos, o sea algo positivo, la victoria del cristianismo. Al contrario, los lienzos hoy conservados en la Fundación Bancaja atestiguan la expulsión de los moriscos y el embarque de la costa valenciana al puerto norteafricano de Orán. Pues, sobre estas escenas de exilio cabe decir que los lienzos están lejos de ser una lupa sobre la cruda realidad de los hechos, sino se trata de una interpretación visual según la propaganda política de Felipe III y del duque de Lerma, es decir, el alejamiento de un pueblo hostil y que aceptó de muy buena gana la expulsión para volver a las tierras que deberían ser las suyas pero que, en realidad, llevaban muchos siglos sin serlo; cfr. Llopis; Moreno Díaz del Campo, 2019:435 ss.

intelectuales del momento que llegaron a considerar los moriscos como infieles, apóstatas y ajenos a la nación española, procuraron una imagen estereotipada de los musulmanes convertidos en todo el territorio ibérico, tanto que se utilizaron como modelo para los aparatos efímeros de Felipe III en Lisboa en 1619, más en particular en el llamado Arco de los italianos. Aquí, en dos tablas puesta a remate de la estructura hay dos escenas de la expulsión de los moriscos, descritos por el autor de la descripción de la entrada, Lavanha, como una *empresa que pareceo impossivel et que sua Magestade sem derramar sangue com quietação não esperada acabou felicissimamente; em hua dastaboas estava pintada a embarcação em Espanha desta gente perfida*.⁶⁶⁸



Fig. 6.27

Vincent Mestre, *Embarque de los moriscos en el puerto de Denia*, 1612-13, óleo sobre lienzo, Fundación Bancaja, Valencia.

En fin, por todo lo dicho el emblema presentado es más bien una apropiación política del ámbito religioso, con la función de guía de la cristiandad por parte de Ignacio totalmente descontextualizada e insertada en el programa de propaganda político mayoritario que, con todas probabilidades, estaba muy lejos de la visión general en la orden jesuítica y que Ignacio hubiera querido si todavía en vida en aquel entonces.

⁶⁶⁸ Lavanha, 1622:32v.: la cita termina con las letras puestas a remate de las escenas. En la primera *VELA DAMVS MAVRI HESPERIAE FIDEIQUE REBELLES*, es decir, “Tomamos el mar, moros rebeldes a la Fe y a España”, y *CLADES NOSTRA SALVS HISPANIS, FAMA PHILIPPO*, “Nuestra calamidad en alta mar de España y fama para Felipe”.

EMBLEMA VIII

AUTOR: Francisco de Bosmediano, fraile de la orden de S. Agustín.

Este emblema tiene dos partes:

Parte 1

TÍTULO: -

CUERPO: “En la primera se pintò un caldero, que puesto sobre el fuego rebosava, y lo que salia eran muchos IHS, IHS, y en el un IHS colorado con una letra, que dezia. *Extra, & intus*, y por la orla. *Eructa vit cor meum verbum bonum*”⁶⁶⁹.

DECLARACIÓN: “significa esta primera parte el Extasi que tuvo Ignacio siete dias; quando bolvio, no dixo sino IHS, que fue como la olla, que puesta al fuego rebosa lo que tiene dentro: y assi dize la una letra Latina. *Extra, & intus*, IHS dentro, y fuera. Y la otra. *Eructa vit cor meum verbum bonum*. Y la castellana desta parte.

Rebose, que es gran razon,

Y es cosa, qua a Ignacio toca,

IHS por ojos, y boca,

Pues hierve en el coraçon”.⁶⁷⁰

Aquí hay una comparación entre la olla sobre el fuego, habitual referencia al fervor de Ignacio aconsejado también por su nombre, y el mismo beato que encerraba en su interior el amor para Dios que, a través de sus prácticas, al final se manifestó con al parangón de los monogramas IHS que salían del caldero y en parte se quedaban en él. En la declaración se habla de éxtasis de siete días. Remite a la semana de total ayuno durante la cual Ignacio bebió ni una gota de agua y que Pedro de Ribadeneira describe de esta forma:

[...] aunque muchas cosas de las que en la vida de Ignacio hemos contado, no se pudieron hacer sin milagro ni sin virtud sobrenatural, como eran el estar una semana entera sin gustar cosa alguna, haciendo tanta oración y penitencia, no sintiendo alguna

⁶⁶⁹ Sal 45.2: “Me brota del corazón un poema bello”.

⁶⁷⁰ Luque Fajardo, 1610:110r.

flaqueza ni faltándole las fuerzas; aquel éxtasis y enagenación de sentidos por el espacio de ocho días [...].⁶⁷¹

Ocho días que, en realidad, van desde la comunión del domingo hasta aquella del domingo siguiente, o sea siete días exactos.

Como en otras ocasiones en esta misma justa la fuente visual directa puede ser Georgette de Montenay y su emblema *QUI SE EXALTAT HUMILIABITUR* [Quien se levante será humillado].⁶⁷² El significado de la imagen en el tratado francés es totalmente diferente pero siempre hay la referencia al contenido del caldero que, hirviendo por la acción del fuego, se eleva del contenedor.⁶⁷³



Fig. 6.28

Qui se exaltat humiliabitur, en Georgette de Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes*, 1571, p. 42.

⁶⁷¹ Ribadeneira, 1863:657. Así cuenta el mismo episodio Ignacio en el Autobiografía: “así le vino al pensamiento la historia de un santo, el cual, para alcanzar de dios una cosa que mucho deseaba, estuvo sin comer muchos días hasta que la alcanzó. Y estando pensando en esto un buen rato, al fin se determinó de hacello, diciendo consigo mismo que ni comería ni bebería hasta que Dios le proveyese, o que se viese ya del todo cercana la muerte; [...] Esto acaeció un domingo después de haberse comulgado; y toda la semana perseveró sin meter en la boca ninguna cosa”; en Ignacio de Loyola, 1963:101-102.

⁶⁷² Montenay, 1571:42.

⁶⁷³ Así la autora explica el emblema: *Ce pot bouillant s'enfle, et si haut escume./ Qu'en retombant sa liqueur il respand:/ Ainsi en prent a celuy qui presume/ Par trop de soy, et qui plus haut s'estend./ En oubliant que de Dieu il depend./ Et non d'ailleurs. Donc il faut qu'orgueil cesse./ Car cestuy-la, qui sans Dieu va grim pant,/ Tombera bas en douleur et tristesse* [Esta olla hirviendo se hincha, y echa una alta espuma,/ que al caer su líquido se esparce:/ Así ocurre con el que quiere presumir/ demasiado de sí, y que más arriba se eleva,/ olvidándose que depende de dios,/ y no de otros. Entonces el orgullo debe cesar./ Porque este, que trepa sin Dios,/ se hundirá en el dolor y en la tristeza]. Trad. propia.

Parte 2

TÍTULO: -

CUERPO: “pintaronse en la segunda parte dos Corderos colgados del Caldero en las asas, y el colgado de unos llares, y de el nombre de IESVS; y por la orla una letra. *Quis lupum in agnum?*”

DECLARACIÓN: “Significa las armas temporales del linaje de el Sancto Ignacio, que son un Caldero colgado de unos llares, y dos Lobos a las asas, trocadas ya en las espirituales, que vemos; pues los Lobos son ya corderos, y el que como otro Paulo, *erat lupus rapax*, y a *lupum in agnum mutavit IESVS*, y assi lo dize la letra castellana.

Que este fervor verdadero

En IHS tan encendido

A Ignacio lo à convertido

De lobo en manso cordero”.⁶⁷⁴

Esta segunda parte del emblema (que con su composición recoge el expediente pictórico de la narración continua, algo novedoso en este tema) vuelve a aparecer el caldero pero, esta vez, se detallan algunos atributos más. La olla cuelga de los llares⁶⁷⁵ y de ella sale el nombre Jesús, de forma muy parecida a la primera parte del emblema. Sin embargo, se añade otro atributo que es la clave para entender el mensaje, es decir dos corderos colgados en las asas del caldero que se integran con la letra en la orla: *Quis lupum in agnum?*. Pregunta que retoma de un versículo del Eclesiástico: “¿Cómo puede convivir el lobo con el cordero?”.⁶⁷⁶ Sin la declaración sería muy arduo comprender el significado de la composición que no es más que la dimensión plástica del fervor de Ignacio hacia Dios que, de lobo, ya lo ha convertido en cordero. De hecho, estos son los únicos animales que se enseñan en el cuerpo del emblema y siguiendo el pasaje del Eclesiástico ya se comprende el significado que revisten: “Lo mismo ocurre con el pecador y el piadoso”.⁶⁷⁷

⁶⁷⁴ Luque Fjardo, 1610:110v.

⁶⁷⁵ Sebastián de Covarrubias non informa que se trata de “las cadenas que cuelgan encima del hogar para sostentar en ellas los calderos en que se calienta el agua, o se cueze alguna cosa. [...] Dixeronse vulgarmente llares del nombre Lari, lares, ium, que vale la cocina, o el hogar de la casa, al qual dieron nombre los dioses familiares y caseros, dichos lares, que los antiguos creían residir en aquel lugar”; en Covarrubias y Horozco, 1611:s.v. “llares”, f. 529v.

⁶⁷⁶ Ecl 13.17.

⁶⁷⁷ Íd.

La referencia es entonces a la conversión de Ignacio, desde su vida en el pecado a su vida conducida según la palabra de Dios. El autor del emblema establece el parangón entre la conversión del fundador de la Compañía y aquella de Pablo de Tarso en San Pablo quién, atañéndose a la palabra bíblica, en el tiempo antes de la vocación fue comparado con el lobo: “Benjamín lobo rapaz”,⁶⁷⁸ versículo recogido en la declaración del emblema con *erat lupus rapax*. La referencia a Paulo, confirmada en la explicación, se debe a que el Apóstolo de los gentiles nació hebreo de la tribu de Benjamín⁶⁷⁹ y de lobo fue transformado por Jesús en cordero (*lupum in agnum mutavit Iesus*).⁶⁸⁰

Si el modelo del emblema, como dicho por la primera pare, se encuentra en Georgette de Montenay, es cierto que el contenido teológico y las referencias bíblica que traman el real significado del conjunto se deben a la cultura teológica del autor de la composición y del juego que hace con “las armas temporales del linaje” de la casa de Loyola formado por una caldera colgada de unos llares y en cuyas dos asas están dos lobos acechante (o, recogiendo el término francés, *pasants*) que, con toda probabilidad, remiten al coraje en guerra o a la crueldad del guerrero o soldado.⁶⁸¹ Algo que se confirma en este emblema y en la conversión de estos temibles animales en corderos, reflejo del cambio en la vida de Ignacio que debería así reflejarse en el cambio de la misma heráldica familiar.

⁶⁷⁸ Gén 49.17.

⁶⁷⁹ Rom 11.1; Flp 3.5; véase también Menochio, 1654:175.

⁶⁸⁰ La identificación del pecador con el lobo y de los fieles con los corderos es muy conocida debido a los muchos pasajes bíblico sobre el tema. Valeriano hablando del jeroglífico de la oveja le asigna el significado de Maestro de las virtudes, explicando que Euquerio de Lyon entiende con este animal a todos aquellos que abrazan la religión cristiana con la pura, verdadera y sencilla fe. Este el pasaje de Euquerio: *sed hoc solum reminiscentes, se illum confiteri, qui nec reclamando ad occisionem ductus est, et tamquam agnus non aperuit os suum: ipsi quoque tamquam grex Dominicarum ovium, laviari se tamquam ab irruentibus lupis passi sunt* [Aquel que fue conducido a la muerte sin quejarse y que, como un cordero, no abrió su boca, ellos también, como un rebaño de ovejas del Señor, sufrieron por ser desgarrados como por lobos que se echan sobre ellos], en: Eucherius Lugdonensis Episcopus, *Passio Agausensium Martyrum. S. Mauricii Ac Sociorum*, PL 050-831a; cfr. Valeriano, 1556:lib. X, f. 75r. Además, en el Evangelio de Juan podemos leer: “Mis ovejas escuchan mi voz, y yo las conozco, y ellas me siguen” (Jn 10.27) y “Jesús le dice [a Pedro]: «apacienta mis ovejas»” (Jn 21.17).

⁶⁸¹ La caldera sería ya desde la Alta Edad Media símbolo de riqueza y del poder que procede de ella mientras el lobo coge los dichos significados de la tradición mitológica tanto griega como romana; cfr. Valero de Bernabé; Eugenio, 2007:143; 481.



Fig.6.29

Olla con lobos rampantes, escudo primitivo de los Oñaz Loyola en la entrada de la Casa Torre de los Oñaz y Loyola, siglo XIV, Azpeitia.

EMBLEMA IX

AUTOR: Francisco de Bosmediano, fraile de la orden de S. Agustín.

TÍTULO: PAX

CUERPO: “su pintura una Cruz, que la rodeava una corona de espinas, dentro de la qual estaba una flor de Lis; y en cada una de las tres hojas della un IHS, y al pie de todo muchas armas de guerra, y en el una letra que dezia. *Ex bello paz quis nisi LOYOLA?*”

DECLARACIÓN: “Todo esto significa la paz interior de el Sancto, que como la del alma con el cuerpo, y la de Dios con el hombre nace de la guerra de la Cruz, la qual hizo IHS, por esso y flor de Lis, que es flor de guerra, y esso dicen las tres letras del nombre. Y por esso estuvo en la Cruz como lirio (que es símbolo de la paz) entre espinas. Pues estar las armas de guerra al pie de la Cruz, es decir, que de la guerra del Calvario nadie sacò la paz interior como Ignacio, y allí a nadie se le aparecio Christo con Cruz acuestas como a el, quando le dixo. *Propitius ero vobis Romae*: y como quien tenia paz, puso las armas al pie de la Cruz, y esso dize la letra, *Ex bello pax quis nisi Loyola?* Todo lo qual dize la Castellana.

De la guerra de la Cruz

Nadie la paz a sacado

Como Ignacio gran soldado,

Pues por serlo de IESVS,

Sus armas à renunciado”.⁶⁸²

Estamos delante de un emblema que resuelve simbólicamente un episodio de la vida de Ignacio y todo su trasfondo. Se trata de uno de los episodios que, de hecho, pueden definirse más emblemáticos y que más se han reproducido sobre la vida del fundador de la Compañía hasta el punto de merecer una cita también en el ábside de la Iglesia de San Ignacio en Roma donde, a rematar el retablo de la “Visión de La Storta” de Andrea Pozzo y sujeta por dos blancos ángeles marmóreos que se sientan en la cornisa de arriba, aparece la letra *Ego vobis Romae propitius ero* [Yo os seré propicio en Roma].

⁶⁸² Luque Fajardo, 1610:110v.-111r.



Fig.6.30
Andrea Pozzo, retablo de la “Visión de la Storta”, fresco, 1685-1701, ábside de la iglesia de San Ignacio, Roma.

La mencionada visión es uno de los acontecimientos hagiográficos más representados por ser el momento decisivo a raíz del efectivo camino hacia la Fe y, sobre todo, para la fundación de la Compañía durante la estancia romana de Ignacio. Para la narración del episodio me entrego a las palabras de Pedro de Ribadeneira:

Aconteció en este camino, que acercándose ya a la ciudad de roma, entró Ignacio a hacer oración en un templo desierto y solo, que estaba algunas millas lejos de la ciudad. Estando en el mayor ardor de su fervorosa oración, allí fue como trocado su corazón y los ojos de su alma fueron con una resplandeciente luz tan esclarecidos, que claramente vio como Dios Padre, volviéndose a su unigénito Hijo, que traía la cruz auestas, con grandísimo y entrañable amor le encomendaba a Ignacio y a sus compañeros, y los entregaba en su poderosa diestra, para que en ella tuviesen todo su patrocinio y amparo. Y habiéndolos en benignísimo Jesús acogido, se volvió a Ignacio así como estaba con la cruz, y con un blando y amoroso semblante le dice. *EGO VOBIS ROMAE, PROPITIUS ERO*. Yo os seré en roma propicio y favorable.⁶⁸³

⁶⁸³ Ribadeneira, 1863:167-168. Sobre la visión de la Storta v. Servais, 2010.

Como dicho, la creación emblemática del fraile agustino en este caso intenta simbolizar este acontecimiento y lo que éste representó para Ignacio y el futuro de la Compañía. Pues, se establece así un símil entre Jesús con la cruz acuesta y el lirio entre las espinas, todos elementos que comparten el espacio visual del cuerpo del emblema formado por la cruz rodeada por la corona entre cuyas espinas aparece la flor de lis que, en cada una de sus hojas, lleva el monograma de Jesús. Importante es también la presencia de las panoplias en la base del símbolo para indicar la guerra que Jesús emprendió con su calvario. Pues, fue una guerra que, como afirmado por el autor, es igual a aquella del alma con el cuerpo y la de Dios con el hombre, es decir, el combate entre las virtudes, dictadas por el alma, y los vicios fruto de los sentidos corporales. Por esa razón se le presentó en visión a Ignacio Jesús con la cruz: porque fue quien mejor entendió el significado del sacrificio de Jesús y para que entendiera que tenía que pelear para difundir el verbo de Cristo a través de la nueva Compañía que, de hecho, logró poner en marcha en Roma en unos pocos años. En este sentido el emblema, de una forma que sin la declaración quedaría casi impenetrable al menos para la referencia a la visión de la Storta, compara Jesús en la cruz al lirio entre espinas. Pues, hace eso en una composición que, en su totalidad, aparece ser novedosa por acoplar elementos que de forma individual aparecen en otros emblemas, como es el caso de la cruz y de las armas.⁶⁸⁴ Sin embargo, el motivo de la corona de espinas, o quizá sería mejor decir de forma más general las espinas junto con la flor de lis es algo que ya había aparecido en ocasiones. Ya Valeriano subraya que la flor de lis, habitualmente blanca, es jeroglífico de Cristo por la pureza de la justicia.⁶⁸⁵ Sin embargo, Scipione Bargagli en el segundo volumen de sus *Imprese scelte* describe dos empresas creadas por tal Antonmaria Pierbenedetti, que en realidad responde a la identidad de Mariano Pierbenedetti, en aquel tiempo ya cardinal de la ciudad de Camerino y que fue miembro de la *Accademia dei Parteni* de los padres jesuitas de Roma.⁶⁸⁶ Fue uno de los personajes más en vista del Vaticano entre el final del siglo XVI y la primera década del XVII y creó la empresa de una flor de lis rodeada por espinas para significar que, pese a las persecuciones de los espíritus maliciosos, prevaleció su actuación positiva

⁶⁸⁴ La cruz es elemento principal y casi único en una serie de empresas realizadas por Claude Paradin, a partir del símbolo *Victrix casta fides*; cfr. Paradin, 1567:215; 11; 13; 14; 15.

⁶⁸⁵ Como se lee en el íncipt de los Salmos 60 y 80; cfr. Valeriano, 1556:402r.: *In divinis literis lilium, praecipuem album, nunc Christi, nunc angelorum hieroglyphicum est, a candore quippe iustitiae.*

⁶⁸⁶ Cabe decir que el prelado falleció exactamente en el año 1610, el mismo de la beatificación de Ignacio. Sobre Mariano Pierbenedetti v. Tabacchi, 2015.

y sus cándidos pensamientos. Gracias a esto construyó su fama de hombre honesto y justo, de forma parecida al bonito y odorífero lirio que entre las espinas emite su olor aún más.⁶⁸⁷ De esta forma se intenta otorgar forma visual al versículo 2 del Cantar de los Cantares: *sicut liliū inter spinas sic amica mea inter filias* [Como el lirio entre espinas es mi amada entre las mozas].⁶⁸⁸ Según la explicación de Bargagli esta *impresa* quiere enseñar que el hombre virtuoso no puede ser oprimido por los malvados porque le asiste la ayuda de Dios, exactamente como se afirma en el Salmo 36.⁶⁸⁹

Ahora bien, no cabe la menor duda que el autor del emblema conociera a la perfección la palabra bíblica, como averiguado para los emblemas anteriores, así que los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano no puede ser el tratado de referencia para su creación, sino es la directa palabra Sagrada la que puede generar estas imágenes como se ha visto del enunciado del Cantar. Sin embargo, la existencia previa de un emblema parecido a esto, además obra de un clérigo que estudió en un instituto jesuita, puede significar una relación entre las dos composiciones simbólicas que, además, se repitió a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y el comienzo del XVII, como atestiguado por Piccinelli. Claro está, el ensamblaje de los temas para que el mensaje pudiera sobreponerse al asunto de la justa es algo original del fraile agustino. Lo cierto es que, sin que se necesitara alguna prueba más, la instrucción jesuítica puso la mayor relevancia en el uso de los emblemas y su creación para la interpretación y la difusión de la Sagrada Escritura, como bien se evidencia en la *Ratio Studiorum*.

⁶⁸⁷ Biralli, 1610:113-114: *L'altra imprese di questo dignissimo prelado, sua particolare, e propria, è un giglio e circondato di spine. Per questa intesi io volersi mostrare e scoprire dell'animo d'esso autore, che quantunque astiato da maligni spiriti e perseguitato e cercato da essi con punture di mormorazioni e di detrazioni di soffocare i meriti e l'azioni sue, ha nondimeno dell'opere sue palesi al mondo; [...] Per tutto quello, che da me se n'è ragionato, l'intendimento puro e interno del suo autore altro in verità non è stato che di mostrare l'huomo virtuoso non poter essere appresso da malignanti havendo particolar aiuto da Dio secondo il detto del Salmo.*

⁶⁸⁸ Cant 2.2.

⁶⁸⁹ Sin embargo, la imagen recogida del Cantar de los Cantares fue utilizada también en otras empresas, como descrito por Filippo Piccinelli con varios ejemplos, todos con el sentido de virtud capaz de destacar a pesar de las vejaciones; cfr. Piccinelli, 1678:396-397, n. 84, 87, 88.

EMBLEMA X

AUTOR: Padre F. Simón de Gainga.

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse la aparición, que el Eterno Padre, y Christo hizieron al Beato IGNACIO, y dadas las manos Christo, y Ignacio, y una letra.

Un trato de granderia

Arman IGNACIO, y IESVS;

IHS da el caudal en Cruz,

Ignacio la COMPAÑÍA”

DECLARACIÓN: -

En este caso no se necesita de muchas explicaciones dado que la referencia es a la vida de Ignacio y una vez más, después del caso anterior, a la visión de la Storta. Sin embargo, como ya ha ocurrido en este noveno certamen, la construcción del conjunto poético-simbólico no corresponde a las buenas normas de la composición emblemática. En esta ocasión no hay título ni una *subscriptio* que pueda llamarse epigrama, sino una imagen que no tiene casi nada que ver con la ciencia simbólica dado que se trata más bien de una representación visual que más se acerca a las obras plásticas sobre el tema. La escena es una de las más repetida en ámbito artístico y de la que dejo dos ejemplos, el primero de ultramar y el segundo Valenciano de Jerónimo Jacinto Espinosa.



Fig. 6.31

Visión de la Storta, portada del Oratorio de San Felipe Neri (La Profesa), siglo XVIII, Ciudad de México.



Fig. 6.32

Jerónimo Jacinto de Espinosa, *Visión de San Ignacio*,
óleo sobre lienzo, 1631, Casa Profesa de Valencia.

El patrón es siempre el mismo, el Dios Padre que aconseja Cristo con la cruz de acoger a Ignacio entre sus gracias, aconsejando que Roma hubiera sido la sede de la nueva Compañía. En el “emblema” sólo se añade el particular de la mano tendida hacia Ignacio.

La descripción del certamen registra un cambio en este punto. El listado sigue proponiendo conjuntos simbólicos sobre el tema siguiendo la numeración corriente, pero cambia el nombre: de “Emblema” pasa a *Hieroglyphico*. Una diferencia que, al ser en la misma descripción del mismo autor nos puede brindar algunas indicaciones sobre las diferencias percibidas entre los dos géneros. Algo que veremos en las conclusiones. Pasamos a analizar las composiciones.

HIEROGLIPHICO XI⁶⁹⁰

AUTOR: Don Alonso de Busto y de Bustamante.

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse un ave Fenix renaciendo de unas cenizas, con una letra latina del Salmo 102 que dezia. *Renovabitur ut Phoenix juvenus tua*. Y la castellana,

En la misteriosa lumbre

Que Ignacio dexa encendida,

Consiste mi nueva vida”.⁶⁹¹

El tema del ave fénix es quizá uno de los más utilizados tanto en los ambientes profanos como en los sagrados para aludir y representar la resurrección o la inmortalidad. En efecto, las noticias sobre esta ave son muy bien conocidas gracias al Fisiólogo y a los Bestiarios medievales, textos que, además de las características físicas y naturales del animal, como es bien sabido brindan también su significado religioso y moral como sigue:

El Señor dijo en el Evangelio: «Tengo Potestad para dejar mi vida y tengo potestad para recuperarla»,⁶⁹² y los judíos se irritaron por estas palabras.

Existe un ave en la India llamada fénix; cada quinientos años va a los árboles del Líbano e impregna sus alas de aromas, y avisa al sacerdote de Heliópolis en el mes nuevo, Nisán o Adar, es decir, Fermenoth o Farmuthí. Cuando el sacerdote recibe el aviso, va y llena el altar de sarmientos de vid. Y el ave entra en Heliópolis cargada de aromas, y sube al

⁶⁹⁰ En el texto original hay una errata al denominar este primer símbolo *HIEROGLIHPICO*; cfr. Luque Fajardo, 1610:111r.

⁶⁹¹ Íd.

⁶⁹² Ju, 10.17-18.

altar, y ella misma enciende el fuego y se incinera. A la mañana siguiente, el sacerdote, al escharbar en el ara, encuentra un gusano entre la ceniza; y al segundo día encuentra una avicilla, y al tercer día a la mismísima ave adulta. Ésta saluda al sacerdote y regresa a su propia morada.

Pues si esta ave tiene poder para matarse a sí misma y renacer, ¿cómo los insensatos judíos pueden indignarse contra nuestro Señor que ha dicho: «Tengo potestad para dejar mi vida y tengo potestad para recuperarla»?

En efecto, el fénix es una imagen de nuestro Salvador; pues cuando bajó de los cielos desplegó las dos alas y las cargó de perfumes, es decir, de virtuosas palabras celestiales, para que también nosotros extendamos las manos por las plegarias y exhalemos perfume espiritual por ser buenos fieles.

Pues bien dijo el Fisiólogo acerca del ave fénix.⁶⁹³

Esta descripción es la fuente general de la cual se cogieron los diferentes significados de esta ave que fue el sujeto de un gran número de jeroglíficos, empresas y emblemas. Sin embargo, en la invención sevillana de Alonso de Bustamante se inserta la letra sacada del Salmo 102 y que, según el autor dice: *Renovabitur ut Phoenix juvenus tua*. Digo según el autor porque este versículo intercambia el fénix con el águila que aparece en la originaria dicción bíblica: “como un águila se renueva tu juventud”.⁶⁹⁴ Pues, exactamente la misma frase, pero con el mero canje entre las aves. Si es verdad que el fénix puede semejarse a un águila, resulta claro que el cambio ha sido adrede por el autor para conectar la característica ígnea del fundador de la Compañía como algo capaz de rejuvenecer la misma orden y alabar el actual curso que no ha perdido las enseñanzas originarias. Este deliberado cambio ejercido por el autor de la composición se confirma también por otra empresa que lleva por mote el versículo bíblico de origen, es decir la empresa, o más bien la marca tipográfica del editor Sebastián de Mena, impresor granadino que siguió las huellas de su padre Hugo de Mena quedando en actividad en la ciudad de la Alhambra entre 1593 y 1608.⁶⁹⁵ La empresa se compone, además del dicho mote, por la figura de

⁶⁹³ Pseudo Aristóteles; Anónimo, 1999. A confirmar el conocimiento sobre esta ave la gran mayoría de los bestiarios medievales refieren de sus características; cfr. *Bestiari Medievali*, 1996:638, s.v. “Fenice”.

⁶⁹⁴ Sal., 103.5.

⁶⁹⁵ Véase Sagrario López Poza, *RENOVABITUR UT AQUILA IUVENTUS TUA*, en *SYMBOLA: DIVISAS O EMPRESAS HISTÓRICAS*. – BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro), A Coruña (España), ISSN

un águila que despliega sus alas volando hacia arriba mientras mira directo al sol que calienta una ciudad puesta en el fondo paisajístico del cuerpo de la empresa.



Fig. 6.33

Marca editorial de Sebastián de Mena en portada de *Q. Horacio Flacco poeta lyrico latino*, Granada, 1599.

El significado puede claramente referirse a la elección de Sebastián, que decidió seguir la actividad paterna renovándola y, de aquí, el uso de la imagen bíblica. Por lo que a la imagen del ave fénix se refiere aquí podríamos registrar un gran número de ejemplos, aunque aparentemente ninguno asocia este versículo a las características de este animal, confirmando de esta forma la real invención sevillana. Sin embargo, hablando de empresas no se necesita esperar mucho para ver este tema dado que, en el primer texto compuesto por estas composiciones simbólicas, el *Devises heroïques* de Claude Paradin (1551), hay una empresa compuesta por el mote *Unica revivisco* con la imagen de un ave fénix que despliega sus alas mientras se encuentra entre llamas que envuelven su entero cuerpo.⁶⁹⁶

2531-3118, [en línea]. Publicación: 04-03-2019. Actualización: 04-03-2019. <https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/248>[Consulta: 18-06-2021].

⁶⁹⁶ Paradin, 1551:30. Sin embargo, cabe subrayar que ya en las ediciones siguientes del texto de Paradin que, recordémoslo, en la *editio princeps* no llevaba ningún tipo de explicación o referencia histórica a las empresas que se añadieron en las otras versiones, si el cuerpo de la empresa no cambia, su significado sí lo hace al modificarse la letra que será *Unica Semper avis*, haciendo hincapié no en la capacidad de renacer sino en la unicidad del animal; Paradin, 1557:89.



Fig. 6.34

Unica revivisco, en Claude Paradin, *Devises heroïques*, 1551, p. 30.

Claro está, al ser un ave que por sus característica está sujeto a muchas alegorías sacras, el renacimiento o resurrección no es el sólo sentido achacado a este símbolo sino también puede asumir otros como el martirio, el sufrimiento, la penitencia, el purgatorio, el alma que no teme la muerte y muchos más.⁶⁹⁷ Otro importante ejemplo del fénix usado como sujeto por una empresa personal lo tenemos con aquella del importante editor italiano Giovanni Gabriele Giolito de' Ferrari (1508-1578), cuya importancia es manifiesta al existir su retrato de 1554 de la mano de Tiziano Vecellio y cuya acción editorial fue entre las más impulsoras de la actividad librería de la segunda parte del siglo XVI en Venecia, siendo además, después del romano Antonio Barre, el segundo editor del *Dialogo delle imprese militari et amorse* di Paolo Giovio en 1556. Exactamente en portada de este tratado que incluye también el *Ragionamento* de Lodovico Domenichi, aparece la marca tipográfica del editor que se compone de un ave fénix que sale de las llamas producidas por una esfera en cuya superficie aparecen las iniciales del portador, "GGF". El mote en vulgar italiano enuncia *De la mia morte eterna vita i[o] vivo* [De mi eterna muerte yo vivo] y se acompaña por otro mote latino: *Semper eadem* [Siempre igual].

⁶⁹⁷ Véase en este sentido Piccinelli, 1678:136-138.



Fig.6.35

Marca editorial de Giolito de' Ferrari en portada de *Dialogo dell'imprese militari et amoroze*, Venecia, 1556.

Como en el caso del editor granadino que acabamos de ver, también Giolito heredó el empleo de su padre decidiendo llevarlo adelante, de la misma forma que la empresa del ave fénix que hace referencia tanto a esta su elección como también a la librería veneciana puesta en marcha junto al padre en los años veinte del siglo XVI y llamada *Libreria della Fenice*.⁶⁹⁸

Volviendo al ejemplo sevillano, es cierto que estamos delante de una composición relativamente nueva por parte de Alonso de Bustamante dado que utilizó un sujeto bastante común en la cultura emblemática con el significado de renovación. Sin embargo, alteró el versículo del salmo cambiando el águila con el fénix para poder acomodar el fuego que la distingue no sólo al significado bíblico sino al usual juego de palabras entre Ignacio y el fuego que ya hemos visto en más de una ocasión. Pues, en esta ocasión se puede afirmar que la génesis de la composición parece ser literaria y especialmente bíblica, a la que se abordó la idea del fuego. De este punto de partida el autor moldeó los dos elementos, alma y cuerpo, que en la descripción se denomina jeroglífico cuando, en realidad y según las reglas más comunes, se trataría más bien de una empresa.

Sin embargo, sin poder afirmar si este uso del ave fénix por lo que a Ignacio y a la Compañía se refiere fue el primero o entre los primeros, cabe decir este tema se asumió como uno de los más utilizados y, se podría afirmar, casi oficial para la Orden. De hecho,

⁶⁹⁸ A título anecdóticos y para averiguar una vez más la vehemencia con la cual estos símbolos y empresas entraban en las vidas de los portadores, cabe decir que una de los 12 hijos del editor fue llamada Fenice, convirtiéndose en monja en 1570. Tan conocida era su empresa y marca tipográfica que Carlos V le donó una obra de arte que representaba un ave fénix; cfr. Ceresa, 2001.

en la portada del texto cumbre de la emblemática jesuítica, el *Imago primi saeculi*, el ave fénix aparece en el pedestal de la columna de derecha que compone el aparato arquitectónico que enmarca la composición gráfica de la página. El ave forma parte de una verdadera empresa al representarse mientras está a punto de posarse sin miedo alguno en un tronco en llamas, mientras en la esquina superior del marco visual aparece un sol reluciente. Debajo de la imagen, fuera del espacio visual, el mote *Et benepatientes erunt* [Y estará lozano].⁶⁹⁹ Se trata de palabras del salmo 92 (91) que concluyen el comienzo del versículo que otorga el alma a la empresa puesta en el pedestal de la columna del otro lado, es decir *En senecta uberi* [En la viejz seguirá dando fruto]. La imagen que acompaña es aquella de una palma, de la cual ya hemos dicho en ocasión del emblema literario usado por Gracián en *El Criticón* pero que aquí adquiere un significado en parte diferente al hacer referencia a los preciosos frutos que cargan sus ramas, o sea a la fertilidad, como bien puede verse del grabado.



Fig. 6.36
Imago primi saeculi, portada con empresas del fénix y de la palma en los pedestales de las columnas, 1640.

⁶⁹⁹ Sal. 91.15.

La idea de la portada es alabar a la Compañía de Jesús como algo justa y en la gracia de Dios Padre, inspirándose en el versículo anterior a aquello que da el sentido a las dos empresas y que declara: “El justo crecerá como una palmera”.⁷⁰⁰ Esto brinda la idea por la prima empresa de la portada y a la que se asocia la imagen de la palmera.⁷⁰¹ Por lo que al ave fénix respecta, esa se refiere a Ignacio y a su herencia para la Compañía, siempre con clara alusión al nombre del fundador y a la salud de la que sigue gozando la Orden.⁷⁰² Este acercamiento entre el motivo de la palma y aquello de ave fénix no es casual y cobró prestigio en las exposiciones simbólicas de la Compañía, como se puede ver de un bonito emblema en la colección de poemas neolatinos de Jean Vincart (1593-1679), *Sacrarum heroïdum epistolae* [Cartas de heroínas sacras].⁷⁰³ El texto fue publicado en el mismo año del *Imago*, el 1640, centenario de la Compañía, y se inspira en la homónima obra de Ovidio con, en cada epístola, el añadido de ilustraciones emblemáticas compuesta por un mote, una imagen y una explicación en prosa. En el último emblema, el vigésimo cuarto, que exactamente por cerrar el texto no se dedica a un personaje sino a la institución representada por la Compañía de Jesús y a su alabanza, se enseña en el clásico ovalo que enmarca todos los emblemas del texto cuatro religiosos jesuitas que se dedican a defender la viña del Señor, que dos de ellos están cultivando, por el ataque de una fiera, mientras el cuarto está hablando con Jesús Cristo sentado sobre una altura y reconocible por el monograma IHS. Más arriba, entre las nubes, hay un coro compuesto por otros jesuitas cada uno llevando en la mano una rama de palma mientras están adorando la paloma del Espíritu Santo y abajo, en el suelo terrenal, otras personas, tal vez indios, los saludan junto a dos barcos que salen al mar dejando aquellas tierras. Hasta aquí la composición es de fácil desciframiento y, de hecho, la explicación en prosa latina no se demora a dilucidar todos estos detalles. Se centra más bien en los dos elementos de la imagen que todavía no he descrito: la palma y el ave fénix. Se aclara que la palma y el fénix sufren en los siglos, como hizo la Compañía que, ahora, había alcanzado la madurez y era capaz de florecer. Detalla aún más explicando que, como ya se ha referido

⁷⁰⁰ Sal. 91.13

⁷⁰¹ Algo que se repetirá también en un emblema en el interior del tratado, el número 50; cfr. O'Malley, 2015:438-439.

⁷⁰² Como para el caso de la palmera, también el ave fénix es sujeto de otro emblema en el interior del tratado, esta vez con referencia al martirio de ellos santos; Ibid.:624-625.

⁷⁰³ El autor era un jesuita de la Provincia Gallo-Bélgica del cual muy poco se sabe excepto que entró en la Compañía en 1612, como se aprende de la carta al lector de la obra de la que hablamos. Sobre Jean Vincart y su obra véase Smeesters, 2009.

analizando el símbolo de la palma en Gracián, este árbol no se rinde si está cargado de pesos pesados, al igual que el fénix ignora su senectud bien sabiendo su destino de vida y sus capacidades para resurgir de sus cenizas. De la misma forma que estos dos sujetos, así la Compañía de Jesús sigue en vida y prosperando *A saeculo et usque in saeculum* [Desde el principio y siempre].

Pues el ave fénix puede considerarse, junto a la palma, uno de los emblemas más usados en la Compañía para expresar su acción y su prometedor futuro, como prueban su presencia en la portada del texto emblemático más importante de la compañía⁷⁰⁴ y en el cierre simbólico de otro texto creado por su centenario y, treinta años antes, haber sido el sujeto de un *hieroglyphico* ideado y realizado por la fiesta de beatificación del fundador de los jesuitas y cuyo significado acorde con cuanto hasta ahora dicho se desprende claramente de la letra castellana que sirve de *subscriptio*.

⁷⁰⁴ Para añadir un elemento más en el ámbito flamenco y de Amberes, donde el *Imago primi saeculi* fue publicado, siempre en 1640 y a raíz de las celebraciones que tuvieron lugar en la ciudad flamenca, por la noche del 27 de septiembre hubo un espectáculo de fuegos artificiales donde se iluminó el nombre de Jesús erigido en un altísimo palo que llevaba treinta ollas encendidas. En todo este tripudio de fuego, en la parte más alta del poste había un nido con un ave fénix; cfr. O'Malley, 2015:175.

HIEROGLIFICO XII

AUTOR: Don Alonso de Busto y de Bustamante⁷⁰⁵

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse una Iglesia amenazando ruyna arrimada a un puntal que la sustentava y la letra Latina del cap. 50 del Ecles. que dize. *In vita sua suffulsit domun, & in diebus suis corroboravit templum.*⁷⁰⁶ Y la castellana.

Seguramente se arrima
Oy la Iglesia en el puntal,
Que a empleado su caudal,
En servirle de alçaprima”.⁷⁰⁷

Aquí estamos delante de una verdadera invención del autor para la justa poética sevillana en honor de Ignacio. La tradición de la imagen del edificio de la iglesia es algo bastante raro en ámbito emblemático y sólo hay pocos ejemplos que, además, nunca la representan en ruina.

El significado en esta ocasión queda muy claro. El puntal alude a Ignacio y a su acción restauradora para la Iglesia romana en un tiempo tan tormentoso para la catolicidad como fue el siglo XVI. Como sugerido por el versículo puesto como mote, Ignacio no sólo ayudó la fe católica sino la fortificó gracias a la Compañía y sus prácticas religiosas y educativas.

⁷⁰⁵ La autoría de esta composición es incierta dado que en la descripción no aparecen nota al margen con la identificación del creador, pero en los siguientes tres jeroglíficos se escribe “del mismo autor”. Así que en el caso del jeroglífico XII estamos delante de un descuido del redactor.

⁷⁰⁶ Ecl. 50.1: “en su vida reparó el templo, y en sus días fortificó el santuario”.

⁷⁰⁷ Luque Fajardo, 1610:111r.

HIEROGLIFICO XIII

AUTOR: Don Alonso de Busto y de Bustamante

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse una ossa bramando con el nombre de IHS en la boca, con que dava vida a unos pedaços de carne que avia parido. Y la letra Latina de san Pablo 1 Corinthio 4 que dize. *Ego per Evangelium vos genui*.⁷⁰⁸ Y la Castellana.

Muertos, y informes nacieron;

Mas mi voz de amor regida

Les pudo dar nueva vida”.⁷⁰⁹

Otra vez el significado resulta patente con Ignacio comparado a una madre oso que después de haber dado a luz confiere vida a estos pedacitos de carne informes insuflando en ellos el monograma de Jesús. Pese a este significado manifiesto, resulta imposible entender en profundidad la representación sin saber la antigua tradición sobre el oso y sus características. Eliano, en su antiguo tratado *De natura animalium* [Sobre la naturaleza de los animales], con lo que otorga significados alegóricos sobre los mismos, explica:

“La osa no entiende de parir cachorros y todo el mundo convendrá, si ve el feto acabado de nacer, que lo que la osa ha traído al mundo no es un ser vivo, sino que, aunque la osa pare, sin embargo, lo que nace es una masa de carne informa, que no se distingue, sin contornos y deforme. Pero, pese a ello, la osa lo quiere y lo toma por su hijo, le da calor al amparo de sus muslos, lo lame con la lengua, va sacándole sus miembros y poco a poco le va dando forma, y es entonces cuando quien lo vea podrá decir: he aquí un cachorrillo de oso”.⁷¹⁰

Igual noticia que incluso precede la recolección de Eliano sobre los animales se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio, donde se relata que: “Tampoco un oseño lo que la osa

⁷⁰⁸ 1 Cor. 5.15: “por medio del Evangelio soy yo quien os ha engendrado”

⁷⁰⁹ Luque Fajardo, 1610:111v.

⁷¹⁰ Eliano, *De nat. An.*, II, 19; trad. en. Eliano, 1989:89.

acaba de parir, sino carne apenas viva; con sus lamidos la madre modela sus miembros y le da forma que ella misma tiene”.⁷¹¹

Claramente, al estar esta información sobre el oso presente en Ovidio, gracias a la tradición francesa del siglo XIV del *Ovide moralisè* y, antes aún, de los Bestiarios medievales, llegó a ser una alegoría de los santos que gracias a las oraciones logran convertir los seres humanos a la fe cristiana,⁷¹² al igual que la osa lamiendo sus pequeños. Se trata de una cristianización o, para tomar a préstamo la reinterpretación de Ovidio, una moralización del sentido fabuloso del animal y de su observación natural que fue puntualmente registrada por Valeriano (no podía faltar este jeroglífico dado que en el tratado de Horapolo se repite esta tradición naturalística)⁷¹³ en su undécimo libro donde el oso es jeroglífico del *Profectus cum aetate* [La mejora con el paso de la edad] con referencia a las palabras de san Ambrosio, quien recoge la mencionada y conocida tradición para reflejarla en la plasmación de la educación de los hijos para que se asemejen a sus padres.⁷¹⁴ Según Valeriano esto significa que los padres, gracias a la elocuencia (la lengua) tienen que infundir la razón en los críos.⁷¹⁵

Hablando de emblemas sobre este tema naturalístico, para hacerse una idea sobre cómo podía aparecer visualmente la invención sevillana cabe decir que ya existían representaciones simbólicas modelos para esta empresa y de las cuales Alonso de Bustamante pudo tener inspiración. La más importante y conocida fue la empresa del pintor Tiziano Vecellio, compuesta exactamente por la figura de la osa que insufla vida a

⁷¹¹ Ovidio, *Met.*, XV, 379 ss.; trad. en Ovidio, 2017:499. Sobre más fuentes sobre esta noticia sobre el oso como Plinio, Suetonio, Opiano, cfr. Pierini, 2006.

⁷¹² Véase por ejemplo el *Bestiario moralizzato* de final del siglo XII o comienzo XIV, donde se compara la acción de la osa hacia sus oseznos recién nacidos con la Iglesia que es la “madre que rehace sus hijos con el sacramento del santo bautismo virtuoso”. Cito aquí el entero pasaje del bestiario italiano: *Tanto fa l'orsa el parto divisato/ k'a nulla creatura resimilia;/ vedendolo cusí dissemegliato,/ mantene a la boca lo ripiglia,/ tanto lo mena en fin ke l'à formato./ Amico, ne l'exemplo t'asutiglia:/ Ki [nasce] con original peccato/ di lunga è da la forma mille miglia;/ la eclesia è la madre ke riface/ lo suo filiolo co lo sacramento/ de l[o] santo batismo virtuoso,/ ove s'afina kome auro in fornace/ e piglia forma e resimigliamento/ de lo suo dolce padre pretioso;* en *Bestiari Medievali*, 1996:502. Sobre el Ovidio moralizado cfr. De Boer; De Boer; Van Sant, 1915-1938:lib. XV, vv. 981-988, vol. 5.

⁷¹³ Horapolo, II, 83.

⁷¹⁴ *Ursa insidians licet, ut Scriptura ait, est enim plena fraudis fera; tamen fertur informes útero partus edere, sed natos linguad fingere atque in speciem sui similitudinemque formare. Non miraris in fera tam pii oris officia, cujus naturam pietas exprimit? Ursa igitur partus suos ad sui effingit similitudinem, tu filios tuos instituere similes tui non potes?*, en Ambrosius, *Exameron Libri Sex*, VI, 4, 18, MPL014, p. 263C.

⁷¹⁵ *sed disciplinarum linguis lambendo curemus, ut ad humanam, quippe rationis participem effigiem conformetur*, en Valeriano, 1556:lib. XI, f. 85v.

su osezno, cuerpo completando con el mote *Natura potentior ars* [La naturaleza es el arte más potente]. El sentido queda claro al atestiguar la admiración que tuvo el pintor hacia la naturaleza que a lo largo de su carrera siempre fue primera entre sus musas. Esta empresa se encuentra en la recolección *Imprese di diversi precncipi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri* de Battista Pittoni (1562),⁷¹⁶ mientras al final del siglo aparece también en el tratado *Symbolorum et emblemata* del alemán Joachim Camerarius y donde, además del reconocimiento de Tiziano como portador de esta, se relata también una breve historia sobre la tradición naturalística que acabamos de explicar.⁷¹⁷



Fig. 6.37

Natura potentior ars, empresa de Tiziano Vecellio, Battista Pittoni, *Imprese di diversi precncipi, duchi, signori*, 1562, empresa 51.



Fig. 6.38

Natura potentior ars, en Joachim Camerarius, *Symbolorum et emblematum centuriae quatuor*, 1677, centuria II, XXI, p. 42.

Pues, si en el jeroglífico anterior estamos delante de una novedad por parte del autor, en esta ocasión el mismo creador recojo una tradición, tanto literaria como visual, ya

⁷¹⁶ Pittoni, 1562:51.

⁷¹⁷ Camerarius, 1677: centuria II, emblema XXI (ed. princeps 1595).

establecida para dirigirla no sólo a cristianizar, sino a referir el símbolo a la acción de Ignacio.

HIEROGLIFICO XIV

AUTOR: Don Alonso de Busto y de Bustamante

TÍTULO: -

CUERPO: “Píntose Hercules matando una Sierpe de muchas cabezas con su clava, en cuyo remate estava el nombre de Iesus, y la Letra Latina del capit. 3 del Genesis, que dize. *Ipse conteret caput tuum.*”⁷¹⁸ Y la Castellana.

Aunque una y otra cabeza

Por momentos resuscite,

Hercules ay, que las quite”.⁷¹⁹

Esta creación simbólica es muy parecida a otra que apareció en la misma celebración y analizada más arriba.⁷²⁰ De hecho, el mismo significado se puede considerar igual, con Ignacio representado como Hércules mientras está a punto de matar a la hidra con una clava dotada del poder divino indicado por el monograma IHS en su cabezal. Ya se ha visto que en muchas fuentes renacentistas la hidra se identifica con los vicios o con los pecados como la envidia, la falsa religión o, dado que tenía siete cabezas, con todos los siete pecados capitales. Ayuda la comprensión la letra del jeroglífico que remite a un versículo de Génesis donde Dios declara maldita la serpiente del pecado condenándola a arrastrarse sobre el vientre y prometiéndole que la mujer y toda su descendencia buscarán aplastarle la cabeza en cuanto ella hiriera el talón. Así que estamos delante de un tema ya utilizado en muchos repertorios emblemáticos y en la misma festividad sevillana. Sin embargo, cabe subrayar la soltura con la que los creadores de estos jeroglíficos mezclan los diferentes planes. Un cuento mitológico recogido por la emblemática con intenciones en ocasiones laicas y en otras religiosas, con estas últimas puntualizadas por el versículo bíblico que bien se apareja al episodio que, por la ocasión, se reinterpreta en la perspectiva de los jesuitas y de la beatificación de Ignacio de Loyola, redivivo Hércules defensor de la cristiandad más recta e incorrupta, además de representar el brazo militante de la Iglesia.

⁷¹⁸ Gn. 3.15: “Esta [la mujer] te [a la serpiente] aplastará la cabeza”.

⁷¹⁹ Luque Fajardo, 1610:111r.

⁷²⁰ Véase más arriba en este mismo capítulo.

HIEROGLIFICO XV

AUTOR: Don Alonso de Busto y de Bustamante

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintóse un coraçon cercado de rayos de fuego, y dentro del el nombre de Iesus echando rayos de si, y la letra Latina, que dize *Urimur igne pari*. Y la castellana.

De Dios la luz recibí,

Y assi es una entre los dos,

Pero difiere entre si,

Que Dios la tiene por Dios,

Yo por estar Dios en mi”.⁷²¹

Esta composición es otra vez bastante comprensible en sus componentes, el corazón y el fuego, elementos atribuibles tanto al amor (su sede, el corazón, y su fuerza, las llamas) como a la figura de Ignacio con el habitual símil con la palabra *ignis*, es decir fuego. Sin embargo, en esta ocasión es preciso empezar por el mote *urimur igne pari* dado que, por una vez, no recoge las palabras de un versículo bíblico sino procede de la carta escrita por Hero a Leandro que encuentra cabida en las *Heroides* de Ovidio.⁷²² Su significado es *nuestro ardor es el mismo* y se refiere al ardor amoroso entre los dos jóvenes que vieron su amor obstaculizado por las familias respectivas y por un estrecho brazo de mar que causó la muerte de Leandro cuando intentó cruzarlo a nado en una de las muchas ocasiones sin llegar a buen fin dado que la vela que tenía que guiar el joven hacia la orilla opuesta se apagó sin que Hero se diera cuenta. De este intercambio de amor y de ardor sentimental entre los dos personajes míticos se explica el jeroglífico con el reverbero del tema de las llamas que cercan el corazón, pero también enmarcan el nombre de Jesús que se graba en su interior. Así que, como explica la composición castellana, estamos delante de dos expresiones de amor diferentes pero iguales: aquella de Jesús que es la encarnación del mismo Dios y del cual ni siquiera se puede decir que recibió directamente este fervor dado que se trata del amor innato de Dios; aquella de Ignacio que lleva en sí Dios y a él

⁷²¹ Luque Fajardo, 1610:111r.

⁷²² Ovidio, *Her.*, XIX, 5.

se acercó por toda su vida y por el cual siente este irrefrenable amor que incendia su corazón.

En cuanto al fuego como signo de amor los precedentes literarios clásicos son innumerables, como también los ejemplos en las artes. Sin embargo, para quedarme en el campo emblemático ya en Alciato, que hizo del amor el tema principal y quizá más utilizado para sus emblemas, aparece la composición *Vis amoris* [La fuerza del amor], cuyo poder es más fuerte que los mismos dioses. En el comentario que Diego López hace sobre este emblema leemos que “el amor que es fuego [...] muestra [...] que es más fuerte que el fuego”.⁷²³

Por lo que al corazón y a su asociación tanto a Jesús como al amor se refiere, tenemos dos referencias diferentes en tratados emblemáticos franceses. Por lo que respecta al primero podemos apreciar el emblema *Glorificate et portate* [Glorifiquen y traigan] de Georgette de Montenay (*Emblemes ou devises chrestiennes*, 1571), donde se representa a un soldado que lleva un corazón coronado con en el medio el tetragrama hebraico de Yahveh. Define al hombre elegido por Dios como su templo, cuyo *santa sanctorum* es el corazón.⁷²⁴



Fig. 6.39
Glorificate et portate, en Georgette de Montenay,
Emblemes ou devises chrestiennes, 1571, p. 64.

En cuanto al segundo, Guillaume de la Perriere en su *Theatre des bons engins* (1539) crea el emblema LXXIX donde se enseña a un eros vendado que inserta entre las llamas de un

⁷²³ López, 1615:270r.-v. Algo confirmado, entre los demás, por Virgilio, Georg., III, 242-244: *Omne adeo genus in Terris hominumque ferarumque et genus aequoreum, pecudes pictaeque volucres, in fuerias ignemque ruunt: amor omnibus idem* [Así en la tierra cada raza de hombre y fieras y las especies marinas y los pájaros variopintos son arrollados por la furia de los sentidos: igual para todos es el amor].

⁷²⁴ Montenay, 1571:64.

horno un corazón para significar a la locura de amor, algo parecido a la cristianización del símbolo hecho una vez más por Georgette de Montenay que, recordémoslo, fue la primera en crear una recolección de emblemas cristianizados (aunque de matriz reformada). Su emblema número 8, que ya hemos citado en otra ocasión, muestra un corazón en llamas puesto a rematar una columna jónica alada que en su conjunto significa la fe en Cristo.⁷²⁵

En fin, se puede decir que esta creación no tiene rasgos novedosos excepto que por el mote sacado de Ovidio, un autor pagano que trata más bien de amor carnal y que, en esta ocasión, confirma la capacidad del autor de estos últimos jeroglíficos, Alonso de Bustamante, para crear relaciones entre temas paganos y típicamente religiosos e identificados con la personalidad de Ignacio de Loyola.

⁷²⁵ Ibid.:8.

Después de este jeroglífico número XV la relación pasa a describir en detalle dos enigmas que se ejecutan bajo forma de juego de palabras antes de pasar al relato de los jeroglíficos que siguen. El registro cambia, con composiciones que no siguen una regla constante por todas las creaciones presentadas como hecho hasta este momento, sino las descripciones se hacen más prolijas, los símbolos más compuestos y narrativos, con letras en ocasiones castellanas, en ocasiones latinas, en ocasiones con presencia de las dos y, en algunos casos, explicaciones o declaraciones incluidas en la misma descripción del jeroglífico. El significado de todo esto asociado a la etiqueta “jeroglíficos” lo veremos al final del análisis de estas ocasiones de fiesta, en sede de conclusiones. Pasamos a ver estas nuevas declinaciones jeroglíficas.

HIEROGLIFICO XVIII

AUTOR: Licenciado Antonio de Villagrán

TÍTULO: -

CUERPO: “Una mesa, y un Viejo venerable sentado con quatro mancebos en pie. La letra romance dize.

Es Padre Ignacio primero;

Si sus hijos en pie están,

Agora assentaran.

Porque esta beatificación estavan aguardando los hijos de las COMPAÑÍA, para la beatificación, y canonización de los sanctos della. Las letras en Latín son.

*Filii tui sicut novelle olivarum in circuito mensae tuae.*⁷²⁶

*Ecce dispono vobis regnum, ut edatis, & bibatis supra mensam meam.*⁷²⁷ Y a el manjar de la mesa, que está cubierto, dize la letra. *Nec oculus vidit.* Porque es la gloria”.⁷²⁸

Como en ocasiones anteriores también esta vez tenemos que empezar el análisis de jeroglíficos de las letras que, en forma resumida, explica la idea detrás de la creación del autor. El primer versículo se ha sacado del salmo 128 y se traduce con “tus hijos, como renuevos de olivo, alrededor de tu mesa”. El segundo es una interpretación del Evangelio de Lucas realizada adrede por este jeroglífico y que se traduce en “así os preparo el reino, de forma que comáis y bebáis a mi mesa”.⁷²⁹ La referencia es claramente a la última cena, reinterpretada por Antonio de Villagrau con esta forma visual. De hecho, esta frase del evangelio que, por cierto, se refiere a este episodio de la vida de Jesús, se encuentra por ejemplo en el fresco que Domenico Ghirlandaio hizo en 1486 para el Cenáculo de San Marco en Florencia. Detrás de las cabezas de los apóstoles, rematando el respaldo de las sillas como friso, el versículo de Lucas recorre todo el espacio visual.

En fin, el último mote, *Nec oculus vidit* [Ni el ojo vio] es otra reinterpretación de las Sagradas Escrituras, más precisamente del versículo de la primera carta a los Corintios⁷³⁰

⁷²⁶ Sal. 128.3.

⁷²⁷ Lc. 22.29-30:

⁷²⁸ Luque Fajardo, 1610:115r.

⁷²⁹ El texto original en Lucas es diferente en la primera parte: *Ego dispono vobis sicut disposuit mihi paater meus regnum.* El autor del jeroglífico adaptó este versículo para su objetivo.

⁷³⁰ 1Cor. 2.9.

que es parte de un pasaje más amplio titulado “La sabiduría de los predicadores” y que cito a continuación para brindar el sentido real de la creación simbólica y que, además, fue utilizado por Otto Vaenius. El autor flamenco lo usa en un emblema para significar la imposibilidad de ver con los sentidos terrenales el contenido de la fuerza divina que a nosotros sólo aparece en forma de llamas: las llamas de amor que ya hemos comentado.⁷³¹



Fig. 6.40

Oculus non vidit, nec auris audivit, en Otto Vaenius, *Amoris divinis emblemata*, 1660, p. 9.

Volviendo al versículo bíblico:

Sabiduría, sí, hablamos entre los perfectos; pero una sabiduría que no es de este mundo ni de los príncipes de este mundo, condenados a perecer, sino que enseñamos una sabiduría divina, misteriosa, escondida, predestinada por Dios antes de los siglos para nuestra gloria. Ninguno de los príncipes de este mundo la ha conocido, pues, si la hubiesen conocido, nunca hubieran crucificado al Señor de la gloria. Sino que, como está escrito: Ni el ojo vio, ni el oído oyó, ni el hombre puede pensar lo que Dios ha preparado para los que lo aman. Y Dios nos lo ha revelado por el Espíritu.⁷³²

Me he permitido subrayar la frase sobre la gloria por ser el remate de la descripción del jeroglífico que, por eso, se refiere exactamente a este versículo en conjunto, con una reinterpretación visual de la última cena que se convierte en un cenáculo entre el viejo y sabio Ignacio que está a punto de otorgar su sabiduría divina a los jóvenes compañeros

⁷³¹ Vaenius, 1655:8-9 (*editio princeps* 1615).

⁷³² 1Cor. 2.6-10.

de la Orden que, gracias a eso, pueden seguir con el profundo conocimiento religioso y de Dios alcanzado por el padre fundador. De hecho, el mote oficial de la misma Compañía de Jesús, escrita por Ignacio en las Constituciones, es *Ad maiorem Dei gloriam*. Con la muerte y con la presente beatificación de Ignacio, este podrá por fin dejar su puesto privilegiado en la mesa del Señor a los miembros más jóvenes (alegoría de la fase de aprendizaje) que siguieron sus reglas y prácticas. Habrán llegado a un nivel de interpretación de la divinidad que les permitió descubrir el manjar cubierto en la mesa, algo que el sólo ojo no podía ver ni entender dada la gloria que escondía este fruto del Señor. Pues, el jeroglífico y su conjunto de motes se refieren a la herencia dejada por Ignacio a sus seguidores: la sabiduría. Una sabiduría muy cercana a la misma divina. La misma que se pensó en su tiempo transmitida por los jeroglíficos recién descubiertos. Por eso el jeroglífico, aunque actualizado a las necesidades sociales y culturales barrocas, es el medio más adecuado para transmitir este significado.

HIEROGLIFICO XIX

AUTOR: Licenciado Antonio de Villagrán

TÍTULO: -

CUERPO: “Al nombre de la Compañía de IESUS, como por descubrir a IHS, se encubrió IGNACIO, y oy se descubre por la beatificación. Pintóse un Clerigo cubierto el rostro con un velo, y en el velo puesto IHS. Y un niño IESUS, con el rostro del Clerigo, que lo está mostrando. Y dize la letra.

Por descubrir, se encubrió,

Y yo por divino concierto,

Se descubre el encubierto”.⁷³³

El autor del jeroglífico establece con su composición una comparación con el nacimiento de la Compañía de Jesús, que no es más que un encubrimiento de la actividad de búsqueda y acercamiento a la divinidad hecha por Ignacio. Algo que quedó patente con la beatificación del fundador que aquí se festeja y que prueba todo lo bueno hecho en su vida y sus acciones. Además de esto, al establecer el símil entre el significado de la composición con la representación del clérigo con la cara cubierta por el velo se establece un juego con la palabra revelar, que puede significar tanto “descubrir, manifestar”, como también “volver a velar”.⁷³⁴ Es decir, descubrir lo que estaba desconocido velando una vez más la realidad, como dice el primer verso de la *subscriptio*: “Por descubrir, se encubrió”. Así el jeroglífico muestra un clérigo (que aprendemos ser Ignacio) con cara cubierta por un velo sobre el que está marcado el nombre de Jesús y, al lado, un niño Jesús que muestra la cara descubierta del clérigo, es decir, deja que todos pueda reconocer Ignacio (sin estar especificado es probable que lleve en las más un retrato del nuevo beato). Existe entonces una relación y un intercambio entre sujeto y objeto, Ignacio, el sujeto del jeroglífico, que se escondió durante la mayoría de su vida detrás de Dios y su búsqueda, y Jesús, objeto de su vida, que después de haber recibido a Ignacio enseña su identidad a todo el mundo gracias a esta beatificación que ratifica su gloria.

⁷³³ Luque Fajardo, 1610:115r.

⁷³⁴ Procedente del latín *revelar*, e compone del prefijo *re* (de nuevo, hacia atrás) y *velum* (cortina).

Esta creación jeroglífica se basa más bien en la retórica y en algunas argucias lingüísticas, algo que aquí se nota claramente dado el juego creado sobre el “revelar”. De hecho, el velo se inserta como atributo de muchas alegorías, como por ejemplos de la sabiduría o de la verdad, pero nunca con esta acepción y con la forma utilizada en esta composición. Así que, entre todos aquellos presentados en la justa, incluso sin poderse considerar un jeroglífico según las pautas de la emblemática, esta muestra simbólica es una de las más brillantes por lo que atañe a las enseñanzas retórico-simbólicas propias de la pedagogía jesuítica.

HIEROGLIFICO XX

AUTOR: Licenciado Antonio de Villagrán

TÍTULO: -

CUERPO: “La utilidad de la Compañía en todo el universo; y como de todo el no toman sino lo necesario, por los inconvenientes que tienen los otros dos extremos.

Es la pintura, un Mundo, dos mancebos en compañía, mirando un IHS; el pie sobre la bola, y una raya, que atraviessa por el. La letra en latín. *In omnem terram exivit sonus*⁷³⁵ *eorum*.⁷³⁶ El uno dellos dize. *Tantum tribue victui necessaria*.⁷³⁷ El otro dize.

Quibus tegamur contenti.⁷³⁸

La letra en romance dize.

Como en Compañía van,

Ninguno dellos desmaya:

Y en el mundo an hecho raya,

Aunque pie con bola están.

La necesidad estraga,

Lo superfluo ensoberbece;

Aquí ni falta, ni crece,

Porque ningun mal se haga”.⁷³⁹

En este caso, como en el precedente, antes de la descripción del símbolo hay unos renglones de explicaciones previos que expresan los elementos de la composición. Así que el globo, o mundo como se expresa en el texto, alude al universo o, por mejor decir, a todo el mundo, mientras los dos mancebos se refieren a los miembros de la Compañía de Jesús. Exactamente para hacer referencia a la compañía, compuesta por compañeros, se pone más de una persona cuya joven edad se refiere a la juventud respeto al mundo y a la Iglesia, además que a la herencia de Ignacio recogida por miembros mucho más jóvenes que él. Claramente los dos miran al IHS, insignia de la Compañía y nombre

⁷³⁵ En el texto en vez de *sonus*, propio del versículo bíblico, se escribe *sorus*, una especie de pez, algo que no tendría sentido en esta ocasión.

⁷³⁶ Sal. 19.5: “A toda la tierra alcanza su pregón”.

⁷³⁷ Prov. 30.8: “Concédeme mi ración de pan”.

⁷³⁸ 1Tim. 6.8: “Contentémonos con que cubrirnos”.

⁷³⁹ Luque Fajardo, 1610:115r.-v.

debajo del cual profesaban, mientras el pie sobre el mundo, como habitual, significa posesión o, más bien, gobierno. Algo que puede entenderse como el alcance de la actividad de la orden. Todos elementos que hemos visto en los emblemas y jeroglíficos anteriores. En cuanto a la raya que aparentemente reparte en dos el globo, de la escueta descripción no sería posible comprender exactamente el sentido de la representación, pero en la explicación en castellano aprendemos que no es más que la indicación del radio de sus acciones en el mundo, es decir, actividades que recorrieron el mundo en toda su longitud. En efecto, leemos que “en el mundo an hecho raya”, forma de decir por “esmerarse o sobresalir”.⁷⁴⁰ Pese a este poderío a nivel global, los jesuitas siempre actuaron con parsimonia y continencia siguiendo las palabras de las Escrituras y el ejemplo de Ignacio. Así las letras que completan el jeroglífico, como también la explicación que sigue, se refieren a esto remitiendo a tres versículos bíblicos que brindan la idea de todo el conjunto simbólico que, por cierto, no se podría comprender en todos sus niveles de significado sin esta parte verbal. Por lo que a los componentes visuales respecta, se utilizan patrones sobradamente conocidos en el mundo de la emblemática como el globo, los mancebos y el movimiento del pie que se apoya a la tierra. Una vez más en sentido más pleno de la composición se construye sobre el elemento literario.

⁷⁴⁰ En el Tesoro de la lengua castellana (1610) bajo la entrada “raya” leemos que “se toma algunas veces por los confines de los Reynos, y llamamos gente de raya a los que viven en aquellos extremos”. En el diccionario de la RAE, siempre bajo la entrada “raya” aprendemos que “hacer raya” significa “aventajarse, esmerarse o sobresalir en algo”.

HIEROGLIFICO XXI

AUTOR: Licenciado Antonio de Villagrán

TÍTULO: -

CUERPO: “A la brevedad de la Beatificación del sancto, en tiempo de el quinto General, un Claustro de Doctores dando un Grado; y uno que está dándole el vexamen, que dize assi.

Nuestro Padre graduando
Sepan todos, que es muy fino.
Que pensarán? Vizcayno,
Y es un matalas callando.
Aunque se cubra el disfres,
No valdría a su Caridad,
Que manda su Sanctidad,
Que oy se descubra, quien es.

Mil quiebras tuvo y soldado
Fue; y otra vez le quebrò,
Mas de modo se soldò,
Que quedó muy bien curado.
En el burro de su tierra
Los cordeles le apretaron,
Una pierna le quebraron,
Y el renegó de la guerra.

Una confesión cabal
Hizo muy de coraçon;
Fue general confession,
Y el Confessor General.
Y destos burro, o porros
Quedò tan escarmentado,
Que no solo a confissado,
Mas haze confiessen otros.

De su patria desterrado
Buscò la divina sciencia;
Y en verdad en mi conciencia
Que es un bienaventurado.
Por ser cosa tan sabida,
Digo, que el grado en tan breve
Le an dado, porque se debe
A su milagrosa vida.

La letra del Geroglífico dize.
Ved. Como le an dado el Grado,
Y del quinto General
No à passado; ay cosa igual?⁷⁴¹

Pues, en este caso el elemento simbólico desaparece pese a que la composición siga denominándose *Hieroglyphico*. En efecto, el elemento visual no existe y se trata más bien de un largo epigrama en castellano con el que se resume la vida de Ignacio, sobre todo la parte que precede su conversión que se afronta de forma muy rápida exactamente para simbolizar idealmente la rapidez con la que llegó a las esferas más altas del cristianismo en tan poco tiempo. Tan breve fue también el tiempo transcurrido entre su muerte y la beatificación acaecida bajo el generalato de Claudio Acquaviva (1681-1615). La *escalation* literaria y el énfasis sobre la rapidez del éxito religioso de Ignacio se explica en la *subscriptio* del jeroglífico. Claro está, en este caso la dicción *Hieroglyphico* se carga de sentidos totalmente diferentes de cuanto hasta ahora se ha visto dado que se convierte en mera composición literaria sin el menor rastro de alegoría visual.

⁷⁴¹ Luque Fajardo, 1610:115v.

HIEROGLIFICO XXII

AUTOR: ¿Licenciado Antonio de Villagrán?

TÍTULO: -

CUERPO: “La utilidad que a hecho tan en breve la Compañía de IESUS en la Iglesia, y lo que la a ilustrado con sus escritos.

La pintura es, Tres mujeres; una mas eminente llena de libros. Las otras dos inferiores, que la una a la otra da una pluma de hierro, con que escriba; y la otra la recibe, y escribe con velocidad, de modo que llena de libros a la tercera.

La primera, que es CANTABRIA, dize: *Scribesti lo ferreo*. La segunda, que es SOCIETAS, dize. *Calamus scribae velociter scribentis*.⁷⁴² La tercera, que es ECCLESIA, está con muchos libros con el titulo de IHS, y dize la letra.

Aquestas señoras tres

Una Compañía an hecho,

Y en Iesus gran provecho

An sacado, como ves.

Una el instrumento a dado,

La segunda lo recibe;

Y con lo que aquesta escribe,

La tercera se a ilustrado”.⁷⁴³

Con esta composición simbólica el autor recoge y reinterpreta el celeberrimo motivo de las asistentes de Venus, Aglaya, Talia y Eufrosine, es decir las tres Gracias que ya entraron en la tradición emblemática a través de Alciato.⁷⁴⁴ Claramente, al contrario de las habituales representaciones de las Gracias que se muestran desnudas o con vestidos transparentes y con una de las tres de espaldas, aquí se trata de cristianizar la imagen y convertirla en algo acorde al significado relacionado a la historia de la Compañía de Jesús y a su importancia para la Iglesia. Sin embargo, además de la figura de las tres mujeres, el autor del jeroglífico demuestra estar al tanto de las noticias literarias sobre el

⁷⁴² Sal. 45.2.

⁷⁴³ Luque Fajardo, 1610:116r.

⁷⁴⁴ López, 1615:374v. ss.

significado de éstas que Séneca informa ser el dar, el recibir y el devolver, como mencionado también en los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano en el añadido de Celio Curione.⁷⁴⁵ La descripción de la representación jeroglífica relata que la segunda mujer entrega la pluma a la tercera que, por su parte, escribe con velocidad, mientras que la primera, puesta en posición más elevada, lleva los libros escritos. Así que entre las tres mujeres existe una relación: una da el instrumento, la siguiente lo utiliza y la última devuelve cuanto creado, es decir, los libros. Algo subrayado por la segunda parte de la explicación del jeroglífico que hace hincapié exactamente en la entrega (“Una el instrumento a dado”), en la recepción (“La segunda lo recibe”) y en el enseñar, o devolver (“La tercera se a ilustrado”). No parece haber duda entonces sobre la reinterpretación de las tres Gracias que aquí se ponen en posición piramidal, con la primera, llamada “Cantabria”, que se refiere a la ciudad natal de Ignacio, es decir, Loyola. De hecho, si hoy entra en los confines de Guipúzcoa, durante la Edad Moderna era algo habitual que estas tierras coincidieran con la identificación de la antigua Cantabria que se creía extenderse hasta los Pirineos franceses, es decir, incluyendo también la tierra donde Ignacio vio la luz.⁷⁴⁶ Esta mujer, junto al atributo de los libros, lleva por mote *Scribesti lo ferreo* [Escribiste lo inquebrantable], con clara referencia a los escritos fundacionales de la Compañía por mano de Ignacio, es decir las Constituciones y los Ejercicios espirituales, verdaderas columnas sobre las cuales se edificó la nueva Compañía. La segunda mujer, llamada *Societas*, algo que no necesita explicación por identificarse con la Compañía, lleva por mote el versículo sacado del salmo 45 *Calamus scribae velociter scribentis* [Ágil pluma de escribano], mientras que la tercera mujer se llama *Ecclesia* y se asocia al mote IHS. Otra vez vemos que hay un intercambio entre los tres personajes, dado que los motes parecen ser más adecuados a otra mujer del terceto respecto a la que está asociado.⁷⁴⁷ Pues, la tradición de las tres Gracias contempla cambios e intercambios entre las tres entidades, algo que brinda también el significado de la composición con Ignacio y la Iglesia que han logrado crear la Compañía, los dos encontrando la gloria de Dios a través de los escritos

⁷⁴⁵ Séneca, Ben., I, 3, 3: *Alii quidem videri volunt unam esse, quae det beneficium, alteram, quae accipiat, tertiam, quae reddat*; cfr. Valeriano, 1575:lib. LIX, f. 434v.; Alciato, 1993:204.

⁷⁴⁶ Gran Enciclopedia de Cantabria, 1985:220. Algo que se puede leer en la tardía Vida de san Ignacio escrita por Francisco García: “Guipuzcoa, nobilissima porción de la antigua Cantabria”, en García, 1722:20.

⁷⁴⁷ Con más lógica, *Societas* se asociaría mejor al mote “IHS”, mientras que *Calamus scribae velociter scribentis* sería más apropiado para *Ecclesia* quien, recordémoslo, se describe como mujer que escribe con velocidad.

fundacionales de las dos instituciones. Algo que remite a un tópico bien presente en la tradición Occidental, es decir aquello de la ascensión del hombre hacia el cielo por medio de las letras, de las doctrinas y de los volúmenes escritos, llegando a lo más alto, a la gloria, también jugando sobre la dualidad de significado de pluma, tanto instrumento para escribir como referencia a las alas. Algo parecido lo declaró Justo Lipsio, eminente sabio flamenco entre los siglos XVI y XVII quien explica que el hombre puede levantarse hacia las estrellas gracias a las plumas dado que el literato, gracias a sus estudios, logra conocer la verdadera religión.⁷⁴⁸

En fin, estamos delante de una composición simbólica que, más que jeroglífica, se parece en todo a los emblemas, tanto por la complejidad de la parte visual como por la presencia de la *subscriptio*.⁷⁴⁹ Otra vez sorprendente es el juego de referencias y niveles de significado entre los repertorios paganos, mitológicos y filosóficos, y la construcción del nuevo emblema “ignaciano”, en este caso con una profundidad de exegesis del motivo de las tres Gracias de un altísimo nivel intelectual.

⁷⁴⁸ *Scientia litterarum, non modo nihil nocet religioni atque iustitiae, sed etiam prodest plurimum: si is qui eas didicerit, sit virtutibus instructor, & veritate sapientior*, en *De una religione adversus dialogistam liber*, p. 77, en Lipsio, 1610.

⁷⁴⁹ Única parte totalmente ajena a la práctica de los emblemas es la primera frase puesta a explicar el tema del conjunto simbólico, como ya ha pasado en otras ocasiones anteriores y que seguirán.

HIEROGLIFICO XXIII

AUTOR: ¿Licenciado Antonio de Villagrán?

TÍTULO: -

CUERPO: “El provecho que hizo el Sancto en el mundo, y sus efectos; la firmeza de su virtud, y el aumento de su Compañía.

La pintura: una hilera de adelgazar oro, y un torno, con que va dando vuelta, y dize la letra.

De su tierra el natural
Ser de hierro prometió;
Mas al fin se aventajò
Al mas subido metal.
Y aunque tan corto lo ves,
Del martillo y la hilera
Adelgazò de manera
Que cercò la redondez.

Al principio fue soldado,
Que de un golpe quebrò;
Mas no por esso faltò,
Por mas que se a adelgazado.
Vino a servir de engarçar,
Y eslabones cada día
Engarça que en compañía
Ya no se podrá contar”.⁷⁵⁰

Una vez más el jeroglífico en su mera parte visual compuesta por una hilera y un torno no brinda muchos elementos para comprender su sentido, aunque sea algo facilitado por el tema de la festividad que establece el término de parangón entre estos símbolos e Ignacio. En efecto, es la letra lo que explica la alegoría del símbolo y que establece una comparación entre la vida del fundador de la Compañía ya de antes de su iluminación

⁷⁵⁰ Luque Fajardo, 1610:116r.

religiosa hasta la creación del círculo de compañeros que fundó la Compañía de Jesús. Pues, al pasado militar y de defensor de la ciudad de Pamplona se refiere la hilera o, por mejor decir, el hierro (“Ser de hierro prometió”) que, sin embargo, sublima su esencia a la hora de su conversión religiosa que significó su conversión en oro (“Más al fin se aventajó/ Al mas subido metal”, algo confirmado por la descripción de la imagen que especifica “hilera de adelgazar oro”). En este sentido el metal, pese a su preciosidad, todavía tenía que ser moldeado y refinado y, por eso, necesitaba la acción de la hilera y del torno, a través de los cuales se “adelgazó”, es decir, se purificó hasta formar un eslabón que se fue multiplicándose gracias a la acción del mismo Ignacio y de sus compañeros (los nuevos eslabones) que se integraron hasta formar la Compañía. Una unión indisoluble e inquebrantable. Por lo que a los dos elementos visuales del jeroglífico se refiere hay que decir que se trata de dos herramientas típicas de quienes trabajaban los metales y de dos motivos que no encuentran mucha cabida en los repertorios emblemáticos, al menos anteriores a la fecha de esta creación. De todas formas, el motivo del torno y su empleo en crear los eslabones de la cadena es algo que resulta muy claro del mismo fin del instrumento que, como explica Sebastián de Covarrubias en el “Tesoro de la lengua castellana”: “Torno, el que labra cosas redondas, porque va tornando, o torneando en forma redonda”.⁷⁵¹

Con referencia al elemento de la hilera estamos delante de otro motivo inusual y que fue utilizado de forma clara solamente en la segunda edición acrecida de las *Imprese dell’offitioso accademico intronato* (1629) de Alcibiade Lucarini,⁷⁵² donde se relata que por las exequias de Francesco Accarigi, esposo de Honesta Bandini, se creó un catafalco donde en seis ocasiones aparecía el motivo de la hilera con diversos motes.⁷⁵³ Lo que se tiene que subrayar con respecto a estas empresas es la ocasión en la que se crearon, es decir, aparatos efímeros para una “festividad”, si así podemos denominar las exequias.

⁷⁵¹ Covarrubias y Horozco, 1611:s.v. “Torno”. El uso visual del torno en la emblemática por lo que pudo averiguar no tuvo ejemplos anteriores al 1610 y la muestra más próxima es de 1640 en el libro de Pierre Mariette, *Les emblemes d’amour divin et humain ensemble: expliquez par des vers François* (París, Pierre Mariette), p. 79, aunque el significado simbólico es totalmente diferente respecto al presente dado que se refiere el amor de Dios hacia los humanos que por él fueron creados del barro.

⁷⁵² La primera edición, muy resumida respecto a las siguientes, fue publicada en 1613 (Siena: Eredi di Matteo Florimi) pero no hay huellas de este emblema.

⁷⁵³ Como se explica en el texto, las empresas *formate nel corpo, ch’il medesimo Signor Francesco spiegato havea nell’Accad[emia] degl’Intronati* [formadas en el cuerpo, que el mismo Señor Francesco explicó en la Academia de los Intronatos], es decir, se trata de una creación que el mismo personaje al que estaban dirigidas en sus exequias había explicado en ámbito académico. Eso quiere decir que este tema ya era utilizado años antes de la publicación de este tratado; Lucarini, 1629:115.

Una prueba más de que este campo de la vida civil fue el más utilizado para la creación y representación de composiciones originales. Además, de las seis empresas al menos dos pueden acercarse al significado de aquella dirigida a Ignacio. Se trata del primer ejemplo expuesto por Lucarini, representado también en xilografía, que se completa con el mote *Trahitur ultima* [El hilado más elevado].



Fig. 6.41

Trahitur ultima, en Alcibiade Lucarini, *Imprese dell'offitoso accademico intronato*, 1628, Hilera, p. 115.

El significado es bastante patente al referirse a la sublimación de la vida a la que llegó el dedicatario al tiempo de su muerte. Otro sentido que puede ser afín al jeroglífico para Ignacio lleva el mote *Ex torquetur per angustum* [Torturado por la angostura] y remite al alma que pasa por la estrechez del purgatorio antes de llegar a la gloria paradisíaca, al igual que el hilo de oro que se refina pasando por el aprieto de la hilera antes de liberarse y mostrarse con la preciosidad que tiene.⁷⁵⁴

Claramente, por lo que al tratado del italiano se refiere no podemos hablar de una fuente directa para el creador del jeroglífico sevillano dado que es una recolección tardía, aunque utilice temas que ya se usaban al menos en los círculos culturales como las academias. Sin embargo, al menos la xilografía en cuestión brinda un patrón visual para la hilera y de esta forma también se atestigua el uso simbólico y alegórico de esta herramienta que, de hecho, se encuentra más en asunto alquímicos.

⁷⁵⁴ Cfr. Piccinelli, 1678:537, n. 161.

HIEROGLIFICO XXIV

AUTOR: ¿Licenciado Antonio de Villagrán?

TÍTULO: -

CUERPO: “Los frutos que a hecho con la Compañía, y el fruto de su Beatificación. La pintura, un hombre, y una mujer de las manos: los cabellos del son palmas; los cabellos della, vides. La letra en Latin. *A fructibus eorum cognoscetis eos;*⁷⁵⁵ *Beatus es, & bene tibi erit;*⁷⁵⁶ *uxor tua sicut vitis abundans,*⁷⁵⁷ y en Romance.

Tan recogida; y fecunda

Es la Esposa, que le an dado,

Que es ya bienaventurado”.⁷⁵⁸

El significado de esta composición no deja muchas escapatorias para los errores interpretativos dado que tanto la letra en latín como la castellana son muy claros. La pareja compuesta por un hombre y una mujer que se cogen de la mano es alegoría, el primero de Ignacio y la segunda de la Compañía, es decir, la compañia de Ignacio por su vida. Será gracias a su Compañía, fruto de su trabajo y de su dedicación, que la figura de Ignacio pudo ver otorgada la beatificación en la presente ocasión, pocos años después de su muerte cuando habitualmente las beatificaciones necesitaban de un lapso de tiempo más extenso para conferir la capacidad de intercesión del defunto hacia los fieles que rezan en su nombre. Sin embargo, pese a este significado cabe decir que el autor del jeroglífico moldea con mucha capacidad un tema clásico ya recogido por Andrea Alciato que, a su

⁷⁵⁵ Mt. 7.16: “Por sus frutos los conoceréis”.

⁷⁵⁶ “Bienaventurado eres y te irá bien”. Se trata del íncipit del motete en cuatro versos escrito por Francisco Guerrero en honor de san Sebastián y cuyo texto entero es el siguiente: *Beatus es et bene tibi erit egregie martyr Sebastiane quiz cum sanctis gaudebis et cum angelis exsultabis in aeternum* [Bienaventurado eres y te irá bien, ilustre mártir Sebastián, porque te regocijarás con los santos y exultarás con los ángeles en la eternidad]; cfr. RUIZ JIMÉNEZ (2020). Esta referencia a Guerrero es muy interesante dado que se trata de uno de los personajes más en vista en Sevilla y quizá el más conocido en el ámbito musical y de la polifonía que acarreó el periodo dorado para la historia musical de la catedral de Sevilla. Claramente, su fama lo trajo adentro de los círculos culturales más en boga y más actualizados sobre las novedades y prácticas humanísticas como aquellos de Juan de Mal Lara y de Francisco Pacheco. La relevancia del personaje la atestigua también su inclusión de su biografía y retrato en el “Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y venerables varones” de Francisco Pacheco (1591); cfr. Llorens Cisteró, Josep María; s.v. “Francisco Guerrero”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico*, en: <http://dbe.rah.es/biografias/11053/francisco-guerrero>. Consultado el 29/06/2021.

⁷⁵⁷ Sal. 128.3: “tu mujer, como parra fecunda”.

⁷⁵⁸ Luque Fajardo, 1610:116v.

vez y como de costumbre, modifica un epigrama griego que lleva la autoría de Antípatro de Tesalónica⁷⁵⁹ donde se describe la eterna amistad entre un plátano ya seco y una lozana vid que se envuelve en su tronco. Alciato sustituyó el plátano con el olmo pero sin modificar el sentido de la composición que, de hecho, se titula *Amicitia etiam post mortem durans* [La amistad que dura aun después de la muerte] y en su parte visual enseña una vid que se apoya, enroscándose o, por mejor decir, abarcando el árbol reseco.

Amicitia etiam post mortem durans.
EMBLEMA CLIX.



Fig. 6.42

Amicitia etiam post mortem durans, en Francisco Sánchez de las Brozas, *Commentaria in Andreae Alciati emblemata*, 1573.

De esta forma la vid recibe por parte del olmo el sustento para crecer mientras que el árbol gana el ornato brindado por los frutos de la vid que llenan sus ramas de las cuales, de otra forma, sería imposible sacar más frutos autóctonos. La variante vegetal propuesta por Alciato se usa como símil para el amor mutuo, como transmitido por Ovidio⁷⁶⁰ con los mismos sujetos vegetales que Catulo interpreta como matrimonio feliz.⁷⁶¹ Pues, Alciato otorgó a este tópico nueva vida como demuestran los muchos epígonos que, con pocas variaciones, usaron el mismo tema simbólico. Entre estos ejemplos figuran Vaenius, Camerarius, Corrozet,⁷⁶² pero es preciso hacer hincapié en que este tema fue más veces cristianizado tomando la parra como imagen cristológica⁷⁶³ y de la Iglesia que, unida al

⁷⁵⁹ *Anth. Graec.*, IX, 231.

⁷⁶⁰ *Am.*, II, 16, 41: *ulmus amat vitem, vitis non deserit ulmum*; *Met.*, X, 100: *pampinae vites et amictae vitibus ulmi*; Alciato, 2009:596, n. 5.

⁷⁶¹ *Carm.*, LXII, 49-58: *Ut vidua in nudo vitis quae nascitur aruo/ Numquam se extollit, numquam mitem educat vuam./ Sed tenerum prono deflectens pondere corpus/ Iam iam contingit summum radice flagellum./ hanc nulli agricolae, nulli coluere iuveni;/ At si forte eadem est ulmo coniuncta marito;/ Multi illam agricolae, multi coluere iuveni;/ Sic virgo, dum intacta manet, dum inculta senescit;/ Cum par conubium maturo tempore adeptae est./ Cara viro magis et minus est inuisa parenti.*

⁷⁶² Cfr. Henkel; Schöne, 1996:259-263.

⁷⁶³ Ya se ha visto anteriormente el ejemplo del Cristo-vid que toma inspiración del versículo “Yo soy la vid, vosotros los sarmientos” (Jn. 15.5), algo que tuvo también repercusiones artísticas con el fresco de

olmo se interpreta como la indisoluble unión entre esta última y Cristo. Más precisamente, es muy afín al significado del jeroglífico sevillano una empresa que encuentra cabida en las “Empresas Morales” de Juan de Borja que reinterpreta el emblema de Alciato. Se trata de la empresa *Bonorum consuetudo fructifera* [La compañía de los buenos es fructuosa] que se muestra con el cuerpo de una vid que trepa un olmo, exactamente recuperando de Alciato pero otorgándole un significado en parte diferente, es decir:

Grandes son los daños, que han sucedido a muchos, por no a ver sabido escoger, ni la compañía que habían menester, ni los Amigos, que les convenia; porque assi, como quando esto se acierta, es de mucho provecho, assi, por lo contrario, quando se yerra, son tan grandes los daños, que se pueden mal encarecer [...] Porque assi como la Vid, puesta junto al Olmo, crece mas, y da mas fruto, por hechar mayores sarmientos, y en ellos mas racimos, que si la cepa estuviera de por si sola; de la misma manera el que acertare a tomar la compañía, y amistad virtuosa, y qual le conviene, ayudado desta manera, se multiplica el fruto de sus buenas obras, que es lo que tanto nos conviene.⁷⁶⁴



Fig. 6.43

Bonorum consuetudo fructifera, en Juan de Borja, *Empresas morales*, 1680, p. 290.

Lorenzo Lotto en Trescore. Sin embargo, el tema de la vid y los sarmientos es presente en otros lugares de las Escrituras para identificar la lozanía propiciada por Dios y, más directamente, como identificación de Cristo, como en Jn. 15.1: “Yo soy la verdadera vid, y mi Padre es el labrador”.

⁷⁶⁴ Borja, 1680:290.

La vid se refiere entonces a la justa elección de la compañía, compuesta por buenas personas, buenos amigos, que de esta forma generan mucho provecho siendo capaces de multiplicar los buenos frutos de las obras llevada a cabo en la vida. Hay que recordar que en el jeroglífico sevillano el pelo de la esposa, que recordemos representar a la Compañía de Jesús, se compone de uva. Hay que destacar el posible juego de palabras entre la referencia de la empresa a la compañía/amistad que consigue los buenos frutos de la vida y la Compañía, fruto de las amistades de Ignacio además de su labor, que es la identificación de la personificación de la mujer cuyo atributo es la uva en el jeroglífico ignaciano.

Para dar sentido completo a la imagen queda todavía que analizar la representación del hombre, o mejor, su pelo compuesto por ramos de palma. Ya hemos visto anteriormente que el símbolo de la palma puede ser tanto de gloria, algo que iría en este caso a precisar la gloria alcanzada por Ignacio con su beatificación, como también el sufrimiento que alguien ha tenido que soportar a lo largo de la vida hasta llegar al florecimiento y fertilidad, es decir, haciendo que prosperara.⁷⁶⁵ Sin embargo, en el caso del jeroglífico sevillano no se menciona al olmo o al plátano, los dos elementos que aparecen en la tradición y que se asocian a la vid como compañeros imperecederos. No obstante, cabe decir que también el árbol de la palma se asocia al significado de fructífera amistad (*Amicitia foecunda*) si nos referimos una vez más al texto de Juan de Borja donde, asociado al cuerpo que representa una selva de solas palmas cargadas de frutos, se explica:

Assi como es trabajoso, y aun peligroso estado, el de los que viven en soledad, pues se dize, que guay dellos, porque si cayeren, no tendrán, quien los levante; assi es mucho de estimar la buena compañía; esta, entiendo, la que cada uno en su estado puede tener, pues la que fuere tal, ayuda a pasar todo lo trabajoso, y dificultoso de la vida con consuelo, y con provecho.⁷⁶⁶

Una vez más, como en el caso de la parra, la palma se refiere a la buena compañía, aquella que puede ayudar en las dificultades de la vida, sacando estas noticias de Plinio quién describe como la palma, al vivir en solitario, no dará frutos incluso si sembradas en tierras

⁷⁶⁵ Véase cuanto dicho en ocasión del *Palmam ferre* de Alciato y de la palma como, junto al fénix, símbolo entre los más utilizados para referirse a la Compañía de Jesús.

⁷⁶⁶ Borja, 1680:272.

provechosas para ella. Al contrario, si acompañadas por otras fructificarán incluso en malas tierras.⁷⁶⁷

Volviendo entonces a la explicación de las fuentes para el jeroglífico en honor de Ignacio, su autor reinterpretó el emblema de Alciato sobre la unión entre el olmo y la vid, convirtiendo el abrazo entre los dos árboles en aquellos entre dos personas que se acompañan, esta vez cogiéndose de la mano y llevando los atributos de la uva y de la palma. Este último sustituye el árbol reseco pudiendo significar tanto el florecer después del sufrimiento (la vida antes de la conversión religiosa de Ignacio hasta llegar a su beatificación) como también la necesidad de una buena compañía para fructificar, algo muy afín a esta personificación de Ignacio que viene acompañado de una esposa-vid,⁷⁶⁸ personificación de la Compañía que fundó junto a sus compañeros (*sic*) y que fue fruto de su vida, como también lo es la beatificación a la cual nunca hubiera podido llegar sin el nacimiento de dicha Compañía.

Quedando en el análisis de las fuentes, seguramente en la base de esta invención simbólica está la tradición establecida por Alciato que fue reinterpretada posiblemente recogiendo también datos de la lectura, en parte diferente, hecha por Juan de Borja. Recordemos que el autor español fue hijo de san Francisco de Borja, fiel compañero de Ignacio y fundador de la primera universidad de los jesuitas, aquella en Gandía, ciudad donde el mismo Juan estudió desde 1544.⁷⁶⁹ Además, durante su estancia en Praga, escribió en 1581 el primer libro de emblemas obra de un autor español. En efecto, si puede achacarse la posterioridad de la edición extendida del tratado de Borja por lo que a las empresas presentadas respecta,⁷⁷⁰ aquella que se refiera a las palmas no hace más que fundarse en la noticia expuesta en la *Naturalis historia* de Plinio, algo muy bien conocido en ámbito humanístico, mientras que por lo que atañe a aquella sobre la parra, reinterpretación de Alciato, ya aparecía en la primera versión del tratado, en 1581, con el mismo cuerpo y con un significado muy afín bajo el título *Amicitia post mortem*. Así que la creación

⁷⁶⁷ Plinio, NH, XIII, 4.

⁷⁶⁸ Sal. 128.3: “tu mujer, como parra fecunda, en medio de tu casa”.

⁷⁶⁹ Para testificar aún más las estrechas relaciones con el mundo jesuita cabe subrayar el primer matrimonio de Juan de Borja con Lorena de Oñaz y Loyola, nieta del hermano mayor de san Ignacio y heredera de la casa de Loyola; cfr. Parra González, Santiago la; S.v. “Juan de Borja y Castro”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico*, en: <http://dbe.rah.es/biografias/20777/juan-de-borja-y-de-castro>. Consultado el 30/06/2021.

⁷⁷⁰ De hecho, se incorporan en el añadido de Francisco de Borja en 1680, cien años después de la obra originaria.

sevillana, como en otros ejemplos se ha visto, se puede considerar fundada en Alciato pero con una reelaboración dictada por repertorios emblemáticos más actuales (en este caso Juan de Borja y su tema de la compañía y amistad asociado a la empresa) al que se añade una nueva formulación visual con el elemento vegetal que se convierte en alegoría, personificaciones dotadas de atributos a la manera establecida por Cesare Ripa y su *Iconologia*.

HIEROGLIFICO XXV

AUTOR: ¿Licenciado Antonio de Villagrán?

TÍTULO: -

CUERPO: “El medro que an tenido la Virtud, y las Letras con la Religion, que instituyó el Sancto. La pintura, dos Damas, que van a caer; y un soldado, que les da la mano, diziendo IHS. La letra.

Diziendo Iesus les dio

La mano aqieste soldado,

Y bien las a sustentado”.⁷⁷¹

En este caso la composición es muy resumida, sin mote y con la sola letra castellana de explicación a la cual se añade la habitual y escueta descripción en apertura del símbolo que se sigue manteniendo para la mayoría de los jeroglíficos. En general, aquí estamos delante de una simple composición alegórica, sin atributos (al menos descritos en el texto), que puedan ayudar a aportar algo más a la comprensión de la composición (excepto del habitual IHS). De hecho, el soldado representa a Ignacio como defensor y campeador de la religión católica gracias a cuanto hecho en su vida, tanto en la parte de la educación con la creación de los colegios jesuitas y sus programas de estudios, como en aquella del nuevo fervor religioso nacido alrededor de sus ejercicios espirituales con los cuales se comprometía a trazar un nuevo camino de vida virtuoso. Por eso, el soldado/Ignacio ayuda a que no se caigan, sino a levantarse antes de tocar el suelo, a dos doncellas que representan a las letras y a la virtud. Ambas no solo se rescatan de los peligros que vivían en su época (sobre todo por lo que al ámbito cristiano se refería) sino se enriquecen por la intervención de Ignacio en el nombre del Señor.

⁷⁷¹ Luque Fajardo, 1610:116v.

HIEROGLIFICO XXVI

AUTOR: ¿Licenciado Antonio de Villagrán?

TÍTULO: -

CUERPO: “El favor, que hazen IESUS, y el Sancto a su Religion: y lo que la Compañía aprovecha a la Iglesia.

La pintura, una Muger adornada de pedrería, coronada de un IESUS, y un Sol, y Niños a los lados, diciendo. *Sinite párvulos venire ad me.*⁷⁷² Y la letra.

De preciosa pedrería

Llena estoy; y no te assombre,

Si aqueste sol y este nombre

Sus rayos vimos me embia.

Y tan luzidos sustento

Los hijos, que a mi me vienen,

Que aunque madre, y padre tienen

A la Iglesia los presento.

Y como aqueste Soldado

Por mi Esposo, y por mi bien

Los a criado también,

Oy el Cielo lo a premiado”.⁷⁷³

Analizando los últimos tres jeroglíficos podemos fácilmente darnos cuenta de que existe una línea común entre los tres, es decir una representación que, pese a denominarse jeroglífica, lleva todos los rastros de la alegoría o escenas alegóricas. Sin embargo, no se trata sólo de esto. El *fil rouge* se refiere también a la escena en sí, que habla del Ignacio como soldado de la cristiandad y esposo de la Iglesia. Los dos elementos afloran en el presente jeroglífico que se pone entonces como el remate de una especie de historia o

⁷⁷² Mc. 10.14: “Dejad que los niños se acerquen a mí”.

⁷⁷³ Luque Fajardo, 1610:116v.-117r.

relato simbólica que, lo repetimos, nada tiene de jeroglífico como se asumía terminológicamente en el Renacimiento y en el manierismo.

Pues, adentrándonos en la composición donde aparecen tanto el mote latín como la *subscriptio* en castellano, el sujeto de la imagen resulta ser una mujer adornada con piedras preciosas que aprendemos ser alegoría de la Iglesia. Esta interpretación es facilitada por la *subscriptio* castellana dado que, si la mujer es claramente sujeto usado usualmente para las personificaciones, las piedras preciosas que la adornan son atributo que no se encuentra en muchos ejemplos alegóricos: frecuentemente la única piedra de la que se equipan estas representaciones es cuadrada y sirve de fundación; además, la única verdadera joya que pueden llevar es la tiara o una diadema en sus cabezas. En el tratado de Cesare Ripa las joyas son más bien elemento que aparece en la alegoría de la Falsa religión.⁷⁷⁴ Ahora bien, al no tener más detalles por parte en la descripción sobre el tipo de piedras preciosas o joya llevadas puestas por la mujer, lo único que se puede afirmar es que se refieran a la riqueza de la Iglesia, no tanto material sino de virtud. De hecho, la diadema que habitualmente es atributo de la Iglesia aquí se presenta bajo forma de la letra *IESUS*, emanación de la gracia divina, o iluminación, aquí simbolizada por el sol que emite sus rayos para esclarecer la vida eclesiástica.⁷⁷⁵ El último elemento del jeroglífico son los niños que se presentan a los lados de la alegoría de la Iglesia junto al versículo sacado del Evangelio de Marco traducido en “Dejad que los niños se acerquen a mí”. Contextualizando esta locución en el más amplio pasaje evangélico aprendemos tratarse de una frase pronunciada por Jesús a sus discípulos para que dejaran que los niños que se intentaban presentarle no fuesen rechazados, porque sólo la pureza de la que ellos están llenos permitirá entrar en el reino de Dios.⁷⁷⁶ Pues, los niños son entonces la personificación de los fieles que se acercan a la Iglesia y que la componen.

Pues, como ya se ha dicho al comienzo del análisis de este símbolo, aquí el centro de la composición es la Iglesia. La misma que en los jeroglíficos anteriores era la esposa y compañía de Ignacio y aquí alcanza el papel de sujeto principal cuyo acercamiento con la figura del fundador de la Compañía se explica solamente en la *subscriptio*. Aquí se escribe

⁷⁷⁴ Cfr. Ripa, 2012: 327.6, p. 511.

⁷⁷⁵ Representación que remite claramente a aquella de Dios que sale de las nubes del cielo arrojando luz sobre la Iglesia, al igual que la paloma del Espíritu Santo.

⁷⁷⁶ Mc. 10.14-15: “no se lo impidáis, pues de los que son como ellos es el reino de Dios. En verdad os digo que quien no reciba el reino de Dios como un niño, no entrará en él”.

que el soldado y esposo Ignacio crio a estos niños, es decir, con su acción de proselitismo religioso y de educación hizo que más fieles llegaran a la religión católica.

Finalmente, cabe decir que los modelos de referencia pueden ser más bien pictóricos que emblemáticos dado la relativa complejidad de la composición y su matriz alegórica.

HIEROGLIFICO XXVII

AUTOR: ¿Licenciado Antonio de Villagrán?

TÍTULO: -

CUERPO: “La beatificación, y triunfo del Sancto contra sus contrarios y la innumerable gente de toda suerte, que se a reducido por el a virtud.

La pintura; un Cielo con un Dios Padre con la corona de gloria, y un hombre sobre un monte hincado de rodillas, para recibirla, y por una parte, y otra hombres de toda suerte. Dize el Latin. *Dominus de caelis irridebit eos.*⁷⁷⁷ *Ego hodie genui te,*⁷⁷⁸ *ego constitutus sum rex ab eo super Sion montem sanctum eius praedicans praeceptum eius.*⁷⁷⁹ *Dabo tibi gentes haereditatem tuam, & possessionem tuam terminos terrae.*⁷⁸⁰ La Letra.

Oy fue engendrado Ignacio,

Pues vee la divina esencia,

Y bien lo muestra su herencia”.⁷⁸¹

Una vez más podemos ver una composición simbólica que, pese a denominarse jeroglífico, no puede entrar en esta categoría de símbolos si las consideramos en su desarrollo teórico hasta la fecha. Además, aunque se parezca a las anteriores por la mayor complejidad de la imagen y una especie de narración puesta en marcha en el marco visual, ahora parece faltar casi totalmente el elemento alegórico, siendo este símbolo nada más que la fiel descripción de un diálogo ideal entre Dios Padre, representado de forma parecida a cuanto se hace usualmente en pintura, es decir en cielo y con la corona de la gloria, e Ignacio, arrodillado en la cima de un monte mientras está a punto de recibir la beatitud del mismo Dios que escogió él entre las más personas puestas en el otro lado de la composición y que, siguiéndolo, han logrado acercarse a la divinidad hasta lograr vislumbrarla, aunque no de la forma tan clara en que lo hizo Ignacio. La letra latina no parece entrar en el campo visual como usualmente lo hacen los motes, sino parece ser

⁷⁷⁷ Este versículo, al igual que los siguientes, remite al salmo número 2 pero en este caso modifica en parte las palabras. El pasaje originario es: *Qui habitat in coelis irridebit eos* [El que habita en el cielo sonríe]. El creador del jeroglífico pone patente el sujeto, es decir el que habita en el cielo, es decir, *dominus* [El Señor].

⁷⁷⁸ Sal. 2.7: “yo te he engendrado hoy”.

⁷⁷⁹ Sal. 2.6: “«Yo mismo he establecido a mi Rey en Sión, mi monte santo». Voy a proclamar el decreto del Señor”.

⁷⁸⁰ Sal. 2.8: “te daré en herencia las naciones; en posesión, los confines de la tierra”.

⁷⁸¹ Luque Fajardo, 1610:117r.

explicación puesta a pie de la escena recogiendo y en parte moldeando algunos versículos del salmo número 2.

Pues, cabe destacar una vez en este caso una paulatina falta del más puro y resumido elemento simbólico en lugar de una descripción siempre más visual de la escena, con más personajes y un significado más claro para cualquier espectador que demore su mirada hacia estas composiciones y que se puede aventajar de la tarea auxiliar de los elementos literarios que no hacen más que describir, aunque de forma resumida, el sentido de la imagen.

HIEROGLIFICO XXVIII

AUTOR: ¿Licenciado Antonio de Villagrán?

TÍTULO: -

CUERPO: “La fertilidad de la Compañía, y beatificación del Sancto Patriarcha”
IGNACIO.

Una tierra florida, y della sale un braço con un crisol lleno de oro. Y dize la letra en Latin.
*Caput tuum aurum optimum.*⁷⁸² En romance.

Mil maravillas estrañas
Le dio aquesta tierra Dios,
Que quando la hallays vos,
Ella os muestra sus entrañas.

El nombre de Dios le an dado,
Que es un divino tesoro,
Y oy le dan por fino el oro,
A quien tantos an tocado”.⁷⁸³

El tema principal de esta composición es el crisol, algo que representa un sujeto emblemático bastante presente en la tradición y que ya se utilizó en la justa poética sevillana como se ha descrito en ocasión del segundo emblema de este mismo noveno certamen. Sin embargo, en aquel caso el crisol contenía un corazón azotado por las llamas mientras que aquí se representa según su uso habitual con las varas o monedas (no se especifica) de oro, algo que remite a la figuración de la primera empresa que utiliza este sujeto, es decir aquella de Francesco Gonzaga que acompaña el crisol con las varas sobre el fuego con el mote *Probasti me, Domine, et cognovisti.*⁷⁸⁴ Algo muy afín a cuanto se quiere comunicar con el presente jeroglífico que, de todas formas, presume de un mensaje diferente dado que el mote no hace referencia a la prueba del fuego a la que se somete el oro sino más bien al resultado final a raíz de esta prueba (“tu cabeza es oro finísimo”).

⁷⁸² Cant. 5.11: *caput eius aurum optimum*. En la versión prevista en el jeroglífico se cambia el pronombre para significar “Tu cabeza es oro finísimo”.

⁷⁸³ Luque Fajardo, 1610:117r.

⁷⁸⁴ Sobre esta empresa véase capítulo 2.

Por eso no se mencionan las llamas, simplemente porque se representa meramente el oro en su estado más puro después de la acción de refinación del fuego. De hecho, este jeroglífico parece visualizar de la mejor forma posible el tercer versículo de sabiduría sobre los premios de los justos: “En cambio, la vida de los justos está en manos de dios [...] los probó como oro en el crisol y los aceptó como sacrificio de holocausto”.⁷⁸⁵

De hecho, el crisol se presenta en la mano de un brazo que sale de una tierra florida que de la letra castellana aprendemos ser una creación de Dios, así que ese brazo que lleva el crisol se puede identificar como aquello de Dios, como puede verse en otras soluciones emblemáticas creadas en el mismo periodo.⁷⁸⁶ La misma tierra fértil del jeroglífico remite no sólo a la creación de Dios sino a la misma fertilidad de la Compañía, como indica la letra castellana. Además, el oro en el crisol no sólo se refiere al papel de hombre justo de Ignacio, sino a la misma beatificación, lo más alto a lo que un hombre puede llegar, lo más cercano a la divinidad.

Este jeroglífico lleva la misma autoría de los últimos analizados y que he denominado parte de una especie de historia alegórica de origen más bien pictórica, narrativa, en vez que simbólica. Sin embargo, en esta ocasión se vuelve a utilizar el elemento simbólico en el sentido más lleno y con significados que, sin la explicación literaria, se haría mucho más oscuro respecto a las precedentes composiciones. En cuanto a la fuente literaria utilizada para la creación cabe decir que la referencia más directa es claramente al mencionado versículo de sabiduría, mientras que el tema visual del crisol, como dicho, ya fue utilizado por Giovio por lo que a Francesco Gonzaga se refiere, pero no es la única solución. Siempre hablando de fuentes de 1610 o anteriores, se utilizó también por Sebastián de Covarrubias en la tercera centuria de su tratado donde, en el emblema número 44 con el título *sic experienda fides* [Así se ponga a prueba la fe] se enseñan moneda de oro en un crisol puesto sobre llamas.⁷⁸⁷ Como en el caso de Giovio, aquí también se hace referencia a la acción purificadora de las llamas sobre el metal mientras en nuestro caso de estudio las llamas no aparecen para hacer hincapié sobre el resultado de la depuración. Así que estas fuentes emblemáticas pueden claramente considerarse, aunque el versículo bíblico parece ser la referencia más directa no sólo para el elemento

⁷⁸⁵ Sab. 3.1-6.

⁷⁸⁶ Véase por ejemplo el emblema *inclinata levat* de Villava donde el brazo de Dios sujeta una balanza.

⁷⁸⁷ Covarrubias y Horozco, 1610:244r.-v.

del crisol sino para toda la creación simbólica donde aparece el brazo de Dios que hace referencia a la primera parte del versículo: “la vida de los justos está en mano de Dios”.

HIEROGLIFICO XXIX

AUTOR: ¿Licenciado Antonio de Villagrán?

TÍTULO: -

CUERPO: “La beatificación del Sancto, y la seguridad, de que goza.

Un Cielo con un IHS. Abaxo el Pontifice con un rotulo, que dize. *Vas electionis est iste, ut Portet nomen Domini.*⁷⁸⁸ Y un mancebo cercado de piedras mirando al Cielo diziendo. *Video caelos apertos, & Iesum.*⁷⁸⁹ La letra.

Si es IESUS, el que defiende,

Y el que beatifica Paulo;

Ya no avrà piedras, ni Saulo”.⁷⁹⁰

Otra vez estamos frente a una escenificación ni siquiera muy alegórica o simbólica de la palabra de la Escritura sagrada, más precisamente del libro de los Hechos de los apóstoles y del entresijo entre dos historias, el martirio de san Esteban y la conversión de Saulo. Vamos analizando con orden la composición. El nombre de Jesús, insignia de la Compañía, alto en el cielo queda bastante patente en su sentido correspondiéndose a la santidad del hijo de los hombres enviado por Dios Padre que desde arriba lo ve todo. El rotulo en las manos del pontífice repite, con una modificación final, el versículo de los Hechos que aquí se traduce de la siguiente forma: “Anda, ve, que ese hombre es un instrumento elegido por mí para llevar el nombre del Señor”.⁷⁹¹ Se trata de una frase pronunciada por el Señor al aparecer a Ananías a efecto de convencerlo para que acudiera a Saulo y sanase la vista perdida durante la epifanía divina que dio lugar a su conversión. Con esta frase Jesús declara y atestigua la confianza en Saulo, de aquí en adelante su apóstolo para difundir sus palabras entre las gentes con el nombre de Pablo. Aquí, gracias también al auxilio de la letra castellana se entiende el paralelo entre Saulo e Ignacio, algo que se explicará al final de este análisis que, de todas formas, quedaría incompleta sin la interpretación de la figura del mancebo rodeado de piedras que exclama, mirando hacia

⁷⁸⁸ Hch. 9.15

⁷⁸⁹ Hch. 7.55

⁷⁹⁰ Luque Fajardo, 1610:117r.-v.

⁷⁹¹ En realidad, el pasaje neotestamentario originario es el siguiente: *Vas electionis est mihi iste, ut Portet nomen meum caram gentibus* [Anda, ve, que ese hombre es un instrumento elegido por mí para llevar mi nombre a pueblos y reyes, y a los hijos de Israel]; cfr. Hch 9.15

el cielo, un versículo de los Hechos que como en el caso anterior se recorta por resultar más sintético, aunque sin cambios de significados: “Veo los cielos abiertos y Jesús”.⁷⁹² Pues, se trata del final del largo discurso de Esteban delante del Sanedrín, quizá las palabras blasfemas que decretaron su condena a muerte por lapidación. Aparentemente esta escena al referirse a otro episodio descrito en los Hechos no parece tener mucha relación con la primera. Sin embargo, siguiendo el relato testamentario aprendemos que quienes fueron testigos de este discurso de Esteban deberían ser los responsables de su muerte que así se describe: “Los testigos dejaron sus capas a los pies de un joven llamado Saulo y se pusieron a apedrear a Esteban”.⁷⁹³

Pues, ahora sí se puede comprender la presencia del mancebo cercado de piedras en la representación jeroglífica. Es el joven Saulo que participó, aunque no directamente, a la lapidación de Esteban y que, como se lee poco más adelante, “aprobaba su ejecución”.⁷⁹⁴



Fig. 6.44

Battista y Dosso Dossi, *Lapidación de san Esteban*, 1525, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

⁷⁹² El versículo originario es *Ecce video caelos apertos, et Filium hominis stantem a dextris Dei* [Veo los cielos abiertos y al Hijo del hombre de pie a la derecha de Dios]; cfr. Hch. 7.55.

⁷⁹³ Hch. 7.58-59.

⁷⁹⁴ Hch. 8.1.

Se establece entonces una comparación entre la figura del futuro san Pablo que, en esta ocasión y moldeando las palabras bíblicas, se apropia de una frase que en realidad está originariamente asociada a Esteban y que es la causa de su martirio. Saulo, futuro soldado pagano, presencia y está de acuerdo con un martirio, pero en su futuro ya ve el hijo de los hombres en el cielo al lado de Dios Padre. Ignacio, soldado pagano lejano de la religión hasta su descubrimiento durante la recuperación física después de las lesiones a raíz de la defensa de Pamplona, al igual que Saulo se convirtió en apóstolo de Jesús y bajo cuyo nombre (en el jeroglífico grabado en el cielo) alcanzó la beatificación, ratificada por la Iglesia (el pontífice que en Saulo/Ignacio reconoce el instrumento elegido para llevar el nombre del Señor). De esta forma, a través del nombre de Jesús y de la elección de la Iglesia, el pasado pagano y belicoso de Ignacio desaparecerá de la misma forma en que lo hizo el remoto pasado de Pablo, que fue Saulo y que apoyó el martirio de un santo antes de convertirse en apóstolo. Se interpreta en este sentido el íncipit de la descripción del jeroglífico cuando se habla de la seguridad que goza la beatificación de Ignacio.

Ahora bien, otra vez estamos delante de una composición que está a medio camino entre lo simbólico y lo alegórico, con una exegesis de un relato bíblico que aquí se compara, de forma bastante ingeniosa, a la historia personal de Ignacio y al tema de la fiesta. Así que hay una mezcla entre elementos simbólicos, referencias literarias a las Escrituras y fluctuación de significados entre diferentes niveles de desciframiento que completan una creación “jeroglífica” que sin la letra castellana se quedaría bastante oscura incluso por mentes refinadas y para las cuales se hace necesaria la correlación entre las tres partes de la composición, imagen, mote latín y letra castellana.

HIEROGLIFICO XXX

AUTOR: ¿Licenciado Antonio de Villagrán?

TÍTULO: -

CUERPO: “La enseñanza general del universo por la Religión de el Sancto, y en especial en Sevilla.

La pintura, una nave; el Ancora un IHS: un Soldado con una cadena, que es el premio, que da la ciudad, y quatro portadas, con las insignias de las quatro casas, que ay en Sevilla de la COMPAÑIA. Las letras en Latin:

Impleta est terra scientia Dei. Naviss institoris de longe portans panem. Vivent tritico. El Iesus. Mortalium sacra anchora.

Letra Castellana.

Tanta abundancia de trigo

En aquesta nave viene,

Que quatro albóndigas tiene”.⁷⁹⁵

Por un análisis de esta composición es preciso ahondar tanto en la parte literaria, perteneciente al ámbito bíblico y que ayuda a detallar el significado del conjunto, como en la tradición simbólica de algunos elementos que componen la imagen como el motivo del barco o del ancla, muy utilizados en ámbito simbólico. Por lo que al tema del barco (o navío) en ámbito cristiano ya nos hemos extendido suficientemente a la hora de ahondar en las orígenes de una composición simbólica en la fiesta granadina, a la que remito permitiéndome solamente recordar en esta ocasión que la imagen, en ámbito religioso, habitualmente se refiere a la Iglesia y al cuento del Evangelio de Mateo que se representó en el mítico mosaico de Giotto para la antigua San Pedro en Roma.⁷⁹⁶ Sin embargo, la letra alcanza un papel importante para descifrar los diversos elementos del conjunto. Por lo pronto cabe afirmar que los motes expuestos en la descripción no se asocian a los diferentes símbolos o imágenes que forman el conjunto, excepto que por la última relacionada expresadamente al IHS y al ancla. De hecho, exactamente por lo que al barco se refiere podemos afirmar con buena razón que la letra de la que depende es

⁷⁹⁵ Luque Fajardo, 1610:117v.

⁷⁹⁶ Mt. 14.24-34. Además del pasaje bíblico que diremos a continuación y del episodio descrito en Mateo, la aproximación entre el barco y la iglesia puede nacer también del episodio del arca de Noé.

Navis institoris de longe portans panem (“Nave mercante que importa el grano de lejos”).⁷⁹⁷ Se trata de una de las definiciones otorgada por el Proverbio 31 a la “mujer fuerte”, cuya verdadera identidad no se conoce con certidumbre dado que fue interpretada como la sabiduría, la Virgen María y la Iglesia, como aquí parece ser más probable siguiendo los comentarios de Ambrosio, Juan Crisóstomo y Beda.⁷⁹⁸ Este versículo de los Proverbios encontró una famosa representación, quizá la que más se corresponde a la palabra de Salomón, en la *Psalmodia eucharistica* de Melchor Prieto (1578-1648).⁷⁹⁹ Se trata de una imagen que, según las palabras del mismo autor (tanto del texto como de los dibujos), forma junto a las otras 14 que ilustran la obra, los “símbolos y geroglíficos” del Sacramento y en esta ocasión, aunque se componga de muchos más elementos en comparación al jeroglífico del que tratamos, el elemento príncipe de la composición es un barco, más precisamente la carabela eucarística. En esta, entre las innumerables letras que evidencian cada elemento de la imagen, en el borde exterior del casco se lee el mismo versículo presente en nuestro jeroglífico y que probablemente confiere el título a la composición dado también la presencia del rey Salomón, autor de la frase de los Proverbios, en el medio del buque con diademas y cetro.⁸⁰⁰

⁷⁹⁷ Prv. 31.14.

⁷⁹⁸ Cfr. Ventura, 1843:275 ss.; Arellano, 1999:37-39.

⁷⁹⁹ *Psalmodia eucharistica*. Madrid: Luis Sanchez, 1622.

⁸⁰⁰ Esta lámina, la número 5 entre las 15 presentes en el texto, es la única que ocupa la doble página como soporte y entre los personajes representados aparece también Ignacio que, junto a otros santos como Agustín, Damasceno o Crisóstomo, flota en el agua. Sobre la *Psalmodia eucharistica*, esta ilustración en particular y sus reinterpretaciones pictóricas véase Martínez-Cañavate, 1999:127-134. Otra representación típicamente emblemática (o jeroglífica, como se denominan en el tratado) de la nave asociada al versículo 31.14 de los Proverbios se debe a Nicolas de la Iglesia en su Flores de Miraflores. Es algo más tardío aún si lo comparamos incluso con la creación de Melchor Prieto, sin embargo, aquí nos sirve para atestiguar la existencia de esta tradición visual vinculada a este pasaje bíblico. Cabe decir que en este caso la mujer fuerte se interpreta como la Virgen María; cfr. Iglesia, 1659:151r.-153r.

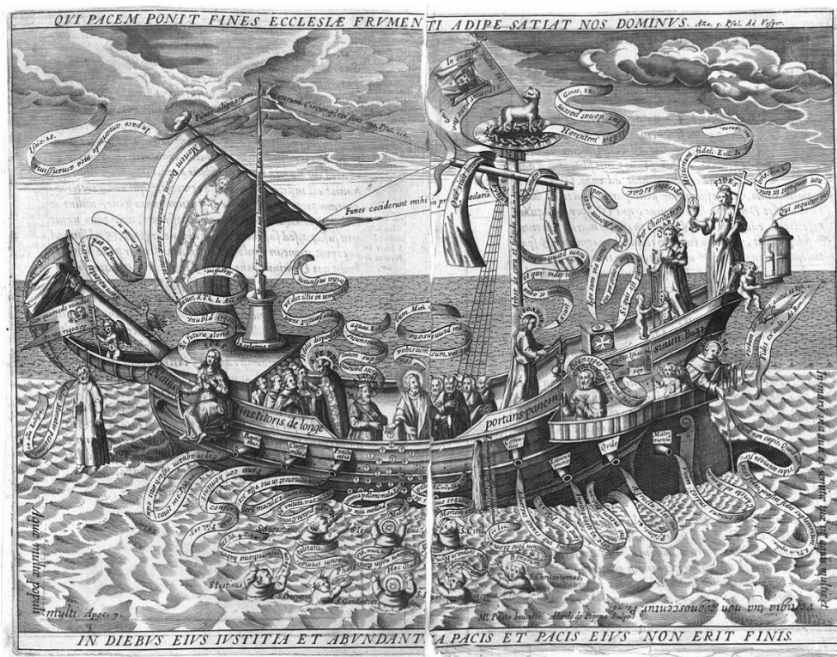


Fig. 6.45

Melchor Prieto, *Psalmodia eucharistica*, Madrid, 1622, lámina 5.

Así que el barco remite a la Iglesia y su cargamento de trigo explicado por el versículo es una referencia a la gran sabiduría y a la doctrina que la llenaba. De esta forma se comprende muy fácilmente el elemento del ancla. Siguiendo la descripción no se entiende muy bien si de un ancla con el monograma IHS se refiere o, más bien, sería la representación de Jesús en persona que sirve como ancla al barco. Icónicamente parece ser más probable la primera opción, aunque la segunda solución podría coincidir más con las palabras de la descripción. Ahora bien, no hay dudas sobre la letra asociada a este elemento en que hacen hincapié las palabras de Luque Fajardo, el autor de la descripción, es decir *Mortalium sacra anchora* (“El ancla sagrada de los mortales”). El ancla significa en muchas ocasiones firmeza y seguridad,⁸⁰¹ pero siguiendo en detalle la letra asociada a esta áncora nos damos cuenta de que se le atribuye el adjetivo de “sacra”, y no es algo baladí dado que Erasmo expone el adagio *Sacram ancoram solvere* (“Tirar el ancla sagrada”). Según explica el humanista flamenco este proverbio procede del mundo clásico y pagano para aludir a la defensa extrema dado que el ancla sacra es la más grande presente en el barco y se tira al mar sólo en ocasión de grande peligro.⁸⁰² Sin embargo,

⁸⁰¹ Cfr. Valeriano, 1556:lib. XLV, ff. 335v.-336r.: *tutela refugiumque*.

⁸⁰² Luciano de Samósata, *Júpiter trágico*, 50-51; *Los fugitivos*, 13; *Apología*, 10; cfr. Erasmo da Rotterdam, 2014:204, pp. 116-117.

Juan Crisóstomo en la cuarta homilía sobre Lázaro explica que el ancla sacra en sentido cristiano es una de las obras de la sabiduría divina junto con el remordimiento de la consciencia porque impide que nos dejemos hundir en el piélago de los pecados.⁸⁰³ Pues, se entiende perfectamente la identificación entre el ancla, explícitamente denominada sacra, y Jesús por la solidez de su enseñanza y credo, algo que nunca dejó hundirse el barco de la iglesia y siempre proporcionándole amparo gracias a sus palabras y enseñanzas.

Pues, ahora puede explicarse el sentido de la primera letra de la composición que, sin embargo, no se puede relacionar con exactitud a un símbolo o parte de la composición: *Impleta est terra scientia Dei* (“Está lleno el país del conocimiento del Señor”).⁸⁰⁴ Parece ser el perfecto resumen de cuanto se ha visto hasta el momento, es decir el barco de la Iglesia lleno de grano apoyado por el auxilio del ancla sagrada de la doctrina de Cristo, que nunca le falló.

En cuanto al “soldado con una cadena, que es el premio, que da la ciudad” se podría entender que esa cadena se va a conectar a las cuatro insignias que siguen en la descripción. Pero así no es. La referencia es más bien a la reconquista de Sevilla llevada a cabo en el 1248 por las tropas de Fernando III de Castilla, quien encomendó al almirante Ramón Bonifaz y, sobre todo, a Rui Pérez de Áviles el plan para despejar el camino marineramente del Guadalquivir y poder cortar el abastecimiento de la ciudad por parte de los árabes. Este se conseguía a través de un camino que pasaba por el puente de barcos que iba de la ciudad a Triana y cuya integridad era garantizada por una gran cadena que cruzaba el río a la altura de la Torre del Oro. En el mayo de aquel año, gracias a un artilugio en forma de sierra ideado y encomendado por Rui Pérez (o González) para que se pusiera en la proa de los navíos, se logró cortar la enorme cadena defensiva y derribar el puente de barcos, haciendo así posible la reconquista de Ishbiliya por parte de los cristianos la concretaron unos meses después.⁸⁰⁵ Como agradecimiento para el éxito de la misión el rey concedió a Rui Pérez un escudo personal que a día de hoy se utiliza todavía para el ayuntamiento de Áviles, además de otras localidades del norte de la península como Laredo o Santander, los lugares de procedencia de la mayoría de la flota.

⁸⁰³ Íd.; cfr. Valeriano, 1556: lib. XLV, f. 336r.: *Sunt divinae sapientiae opera, haec maxima illius prudentiae sunt argumenta. Conscientiae increpatio sacra est anchora, que no nequaquam finit in peccatorum profundum absorberi.*

⁸⁰⁴ Isa. 11.9.

⁸⁰⁵ De Mena, 1990:84-85; García Fitz, 1999.

Incluso el escudo de la Comunidad autónoma de Cantabria lleva el mismo tema, es decir un barco que cruza el río mientras está a punto de cortar la cadena que alcanza la Torre del oro sevillana.



Fig. 6.46

Escudo heráldico de la Comunidad autónoma de Cantabria.

Volviendo al presente jeroglífico, estamos delante de una clara agudeza con la que se hace referencia a este significado histórico que remite a la conquista cristiana de la ciudad, relacionándolo también a Ignacio. Por lo que al primer sentido se refiere, el soldado sería el mismo Rui Pérez (González) de Áviles, al que Fernando III otorgó como premio para su hazaña el escudo con la cadena, exactamente como se alude en la descripción del símbolo. Por otro lado, ya hemos visto como la figura del soldado ya en símbolos anteriores se asoció a la figura de Ignacio con alusión tanto a su pasado beligerante antes de encontrar el cristianismo como también a su papel militante en la profesión de Cristo. Además, otra referencia que interconecta los dos episodios y personajes es el mismo escudo de Cantabria. Ya se ha mencionado que lleva el mismo motivo del escudo de Áviles, concedido por Fernando III después de la conquista sevillana y, como anteriormente mencionado a la hora de analizar el jeroglífico número 22, Loyola en el siglo XVI y XVII se consideraba localidad perteneciente a Cantabria.

Por fin, en el conjunto simbólico hay la representación de las cuatro portadas de las casas sevillanas de la Compañía. Una clara alusión a la actual situación de la Compañía en Sevilla donde, en 1610, existían exactamente cuatro casa: la antigua Casa Profesa de calle Loraña (antes calle de la Compañía), fundada en 1565; el Colegio de San Hermenegildo en calle de las Palmas (actual Jesús del Gran Poder), fundado en 1580; el Colegio de San Gregorio, o de los Ingleses, en calle Alfonso XII (antigua calle de las Armas), fundado en 1592; el Colegio de la Inmaculada Concepción, o de las Becas, en calle Garbancera

(actual Jesús del Gran Poder), fundado en 1598.⁸⁰⁶ Se trata de los cuatro polos jesuíticos ciudadanos que a lo largo de los años sucesivos al 1610 se irán multiplicando pero que a la hora de la creación simbólica no eran más que cuatro.⁸⁰⁷ A rigor lógico estas cuatro portadas se asocian a la letra *Vivent tritico* (“Revivirán como el trigo”),⁸⁰⁸ es decir, las casas jesuíticas sevillana, gracias al trigo contenido por la nave Iglesia y a la obra fundacional del soldado de la Iglesia (Ignacio) florecen y se desarrollan aumentando su valor para la sociedad sevillana. En este sentido y para concluir con el jeroglífico, es interesante prestar atención a la última frase de la letra castellana, es decir el parangón entre las cuatro casas jesuíticas de la ciudad con las albóndigas y su estar compuestas por grano o pan. De hecho, las albóndigas eran comida muy común tanto en la tradición árabe (como confirma la procedencia de su nombre sobre el cual ya nos informa Sabastián de Covarrubias en el Tesoro de la Lengua castellana) como en la occidental, pudiéndose preparar sólo con carne picada o también con una mezcla entre carne y trigo llamada, en lengua árabe, *harîssa*, mientras que en la tradición occidental se conoce como “albondiguillas”, según nos transmite Domingo Hernández de Macera en su “Libro de cocina”.⁸⁰⁹

Pues, en resumen, estas cuatro albóndigas se forman del mismo trigo contenido por el barco de la Iglesia en cuyo interior está el mismo Ignacio. Es decir, son emanación de la cristiandad y de la obra de Ignacio que, de esta forma, hizo prosperar la Compañía también en la ciudad hispalense como si de una nueva reconquista se tratara: la conquista del panorama religioso de Sevilla por parte de la Compañía de Jesús.

Más en general, este jeroglífico, que como la mayoría de las composiciones así llamadas en este noveno certamen técnicamente se parece más a un emblema, aquí deja de un lado la continuidad narrativa de los precedentes ejemplos para volver a jugar entre diferentes planes de significado, flotando entre el histórico y el religioso y revelando una agudeza típicamente barroca y de la cual el autor, dado el grande espacio dedicado a sus composiciones en este apartado, no estaba para nada ayuno.

⁸⁰⁶ Soto Artuñedo, 2014.

⁸⁰⁷ En el plano de Sevilla redactado por Pablo de Olavide en 1771 aparecen hasta 7 asentamientos jesuíticos.

⁸⁰⁸ Os. 14.8.

⁸⁰⁹ “Hase de tomar la carne, y picarla muy bien, con sus verduras y tocino, y un ajo, y especias, y los huevos, y si lo quisiere echar, un migajo de pan rallado no es malo”, en Hernández de Macera, 1607:12-13. De forma parecida podemos leer en otro tratado de cocina del siglo XVII sobre las “albondiguillas de ave”: “Has de picar la pechuga, que sea muy buena, y tendrás un migajoncillo de pan blanco [...] y luego mezclarás el pan, y tocino”, en Martínez Montaña, 1790:76.

HIEROGLIFICO XXXI

AUTOR: ¿Licenciado Antonio de Villagrán?

TÍTULO: -

CUERPO: “El provecho de la Religión de la Compañía, que alcanza a todos; a los árboles de la Alameda de la Iglesia, y las fuentes, que son las Religiones.

Pintura, una Alameda con las fuentes, y las Columnas de hercules; y sobre ellas un Iesus, con un PLUS ULTRA, y una fuente, que nace por una quiebra de un monte alto, cuyas aguas vienen a dar sobre toda el Alameda: y dize la letra en Latin: *Monimenta saxorum sublimitas eius; aquae eius fideles sunt.*⁸¹⁰

Y en Romance.

Por una quiebra nació

I nacio con tal pujança,

Que a todos el agua alcanza”.⁸¹¹

Después del precedente conjunto simbólico que hace hincapié en una tradición histórica y en parte topográfica de la ciudad de Sevilla, aquí se vuelve a contar algo de la ciudad, especialmente de uno de sus puntos más importantes en lo que a la vertiente simbólica respecta. La llamada Alameda de Hércules fue dispuesta entre el 1573 y el 1574 en uno de los lugares más problemáticos de Sevilla por ubicarse en la cercanía del río Guadalquivir y en una zona topográficamente muy baja y por eso sujeta a periódicas inundaciones a raíz de las cuales se convertía en un amplio estanque ciudadano que daba el nombre a esta área: “Laguna de la Feria”.⁸¹² Bajo el reinado de Felipe II y con Francisco Zapata de Cisneros, Conde de Barajas, como promotor se dispuso una red de acequias con las cuales salvaguardar este espacio de las aguas y construir lo que pudo denominarse el más destacado jardín público manierista de índole humanista de España. De hecho, con la reforma se adornó este espacio según en eje norte-sur donde se dispusieron tres fuentes que se dedicaron a Neptuno, Baco y a las Ninfas, a las cuales se añadieron hiladas de diversas especies arbóreas y poniendo como punto focal del jardín las dos columnas

⁸¹⁰ Is. 33.16.

⁸¹¹ Luque Fajardo, 1610:117v.-118r.

⁸¹² Sobre la realización de la Alameda de Hércules y su simbología véase Lleó Cañal, 1979:196 ss.; Albaronedo Freire, 1998.

rematadas por las estatuas de Hércules y de Julio César que, intercambiando sus miradas, aluden a Carlos V y a su hijo Felipe II como continuadores de la mítica fundación de la ciudad. No cabe duda entonces que la pintura, descrita como “Alameda con las fuentes, y las Columnas de hercules” fuera una representación actual y veraz del jardín mientras el mote monárquico *Plus ultra* junto a la figura de Cristo que se visualiza justo encima de las columnas, es decir, sobre la estirpe de los Austrias, remite a la importancia del culto cristiano por la casa real, es decir, por el poder político y la prosperidad de los territorios bajo el dominio de Felipe II y, antes, de Carlos V. Se trata de una representación jerárquica donde, en posición más elevada respecto a las alegorías históricas y paganas de los gobernantes predomina la figura de Cristo. El histórico mote de la monarquía española aquí se refiere tanto a los dos reyes y a sus posesiones de ultramar como también al poder de Cristo que va más allá de lo visible e hizo posible la opulencia de todos los territorios administrados, en los cuales el papel de la religión fue crucial para controlar los diferentes territorios.

Aquí entra en escena el segundo elemento acuoso, el manantial que brota de una grieta de un monte que corona la composición y cuya agua que cae desde la ladera llega a llenar toda la alameda. El primer elemento destacable es el monte, puesto en una posición más elevada a todas las otras componentes y cuya simbología, más allá de los diversos montes mitológicos como el Olimpo o el Parnaso, remite a la virtud que se encuentra no sólo en una posición sobreelevada sino es la vía más larga y ardua para alcanzar lo celestial, como sugiere el versículo *Semita vitae super eruditem* (“El sensato asciende por senderos de vida”).⁸¹³ Sin embargo, el elemento central y más cargado de sentido en todo el conjunto es el agua que surge de este monte. Los valores de purificación del agua que remite a episodio bíblicos como Diluvio universal, o litúrgicos como el sacramento del Bautismo, son conocidos, pero en esta ocasión el manantial se refiere más bien a la palabra de Cristo y a su doctrina, como indicado por Pierio Valeriano. El humanista italiano restituye este significado en el apartado *Fontes libri* (“Los manantiales, que significan los libros”) explicando que: “Los Apóstoles, elegidos por Cristo como primeros doctores de la religión Cristiana, se significaron y figuraron por parte de muchos interpretes de la Escritura Sagrada con los manantiales”.⁸¹⁴

⁸¹³ Prv. 15.24.

⁸¹⁴ Valeriano, 1556: lib. XXXVIII, f. 283r.: *Apostolos etiam, primos Christianae pietatis doctores a Christo electos, per aquarum fontes qui repente apparverint, interpretes plerique designarunt.*

Además, añade que esta interpretación fue transmitida por Eutimio el Grande, quien afirma que con el agua se suele significar la doctrina de la predicación evangélica.⁸¹⁵

Pues, se puede entonces concluir que esta parte de la composición se debe a la lectura de Valeriano dado que no existe ningún otro ejemplo coevo o precedente de matriz emblemática que pueda acercarse a este sentido religioso y acorde con la predicación jesuítica del manantial.

Es interesante averiguar la forma en que la composición simbólica de la que tratamos crea una especie de jerarquía que va de lo más terrenal, con la composición humana, material, con referencias paganas y mitológicas, y otros elementos que intentan acercarse a los elementos filosóficamente divinos, como la naturaleza, especialmente los árboles y el agua. La parte mediana del conjunto ve la presencia del mote, procedente de la Edad Clásica, unido a la figura de Cristo. Dos elementos que sirven de puente entre la parte más baja descrita y la más alta compuesta por el monte “divino”, único camino de ascenso espiritual, y el agua de la palabra de Cristo que inunda la Alameda, estableciendo una reverberación entre el agua “humana” insertada con las fuentes en el espacio urbano por el hombre y el agua celeste de la palabra de Cristo que sumerge y empapa todo cuanto hecho por el hombre conduciendo sus acciones hacia lo más virtuoso. Algo seguido por Carlos V y Felipe II, quienes buscaron la legitimidad en la mitología, pero la encontraron en la doctrina cristiana y en su transmisión por los diferentes territorios del imperio, algo llevado a cabo gracias también a la labor de los jesuitas.⁸¹⁶ Algo explicado con la primera frase de la descripción: “El provecho de la Religion de la Compañía, que alcança a todos; a los árboles de la Alameda de la Iglesia, y las fuentes, que son las Religiones”.

El significado del monte y del agua que de él brota se comprende también al leer el mote sacado de un versículo de Isaías: “ese habitará en lo alto, tendrá su alcázar en un picacho

⁸¹⁵ ID.: *ubi Euthymius unanimen veterum sententiam secutus, saepe numero ait per aquam evangelicae praedicationis doctrinam significari.*

⁸¹⁶ Esta dualidad puede rastrearse en la empresa número 40 de las “Empresas políticas” de Diego Saavedra Fajardo, algo tardío (1642) respecto a la presente composición pero que no brinda una visión parecida por lo que a la imagen del monte se refiere. De hecho, bajo el mote *Quae tribuunt tribuit* (“Las que retribuyen, otorga”), se enseña un monte del cual salen muchas fuentes que riegan las plantas puestas más abajo. En el comentario leemos: “A los príncipes llaman montes las divinas Letras, y a los demás, collados y valles. [...] porque los montes son príncipes de la tierra, por ser inmediatos al cielo y superiores a las demás obras de la Naturaleza, y también por la liberalidad con que sus generosas entrañas satisfacen con fuentes continuas a la sed de los campos y valles, vistiéndolos de hojas y flores, porque esta virtud es propia de los príncipes. Con ella, más que con las demás, es el príncipe parecido a Dios, que siempre está dando a todos abundantemente”; en Saavedra Fajardo, 1999:501 ss.

rocoso, con [...] provisión de agua”.⁸¹⁷ Esta es la traducción del mote presente en el jeroglífico, pero se entiende mucho mejor dejando patente también el versículo que lo precede y que completa el significado, tanto bíblico como del jeroglífico: “El que procede con justicia y habla con rectitud, y rehúsa el lucro de la opresión, el que sacude la mano rechazando el soborno y tapa su oído a propuestas sanguinarias, el que cierra los ojos para no ver la maldad”.⁸¹⁸

Pues, se establece el retrato de quien habitará en lo alto del picacho rocoso y es una descripción que bien puede superponerse a las figuras de los dos gobernantes más abajo alegorizados con Hércules y Julio César, como también al mismo Ignacio y, más en general, al ser humano que gracias a la palabra de Cristo consigue una vida virtuosa.

⁸¹⁷ Is. 33.16.

⁸¹⁸ Is. 33.15.

HIEROGLIFICO XXXII

AUTOR: ¿Licenciado Antonio de Villagrán?

TÍTULO: -

CUERPO: “La sazón, que tuvo el Sancto, y el triunfo contra sus contrarios.

La pintura, un Grano de trigo, de que nace una Caña con su espiga, y en ella estampado un IESUS, y muchos manojos echados en el suelo. La letra en Latin dize assi. *In nomine IESU omne genu flectatur*.⁸¹⁹ Y por lo alto nuves lloviendo piedras, y por lo inferior, langostas. Y dize la letra.

Aunque mil contrarios tuvo,

En tal nombre se sembrò,

Que está florido, I nacio”.⁸²⁰

El jeroglífico en cuestión se compone de símbolos típicamente bíblicos, a partir de las nubes de las cuales caen piedras y, en el suelo, una gran cantidad de langostas. La referencia es a las diez plagas de Egipto que sabemos componerse por la invasión de las langostas y saltamontes⁸²¹ y, justo antes de estas, la lluvia de fuego y granizo.⁸²² El texto de la descripción habla de nubes que vierten piedras y es posible que la representación no sea tan clara al ser las piedras y el granizo bastantes parecidos, sobre todo si materializados en un formato relativamente pequeño como es aquello de estas representaciones. Además, diferentes pasajes bíblicos hablan de *lapides praegrandes desuper inruentes*,⁸²³ es decir, granizado como piedras.⁸²⁴

Aparece claro que estas dos imágenes simbolicen las adversidades que forjaron Ignacio durante su vida y a pesar de las cuales logró madurar y acercarse a Cristo, como indica el grano de trigo del cual se eleva la caña con espiga gravada por el nombre de Jesús. Este último es la razón que ocasionó la maduración de Ignacio y su resurrección después de una primera parte de vida cargada de problemas y que no habrían hecho apuntar a esta

⁸¹⁹ Flp 2.10.

⁸²⁰ Luque Fajardo, 1610:118r.

⁸²¹ EX 10.1-20.

⁸²² Ex. 9.13-35.

⁸²³ Ez. 13.11.

⁸²⁴ Por ejemplo, además del pasaje citado, véase también Ez. 13.13; 38.22; Jos. 10.11.

solución. La abundancia es el significado más conocido del trigo y sus espigas,⁸²⁵ pero Paradin creó la empresa *Spes altera vitae*, donde algunas espigas llegadas a una maduración, aludida por la dobladura de su parte superior hacia abajo, dejan caer los granos de trigo de los cuales otras espigas volverán a crecer. La referencia es, como se lee en su letra, a la esperanza para una nueva vida, es decir, a la resurrección.

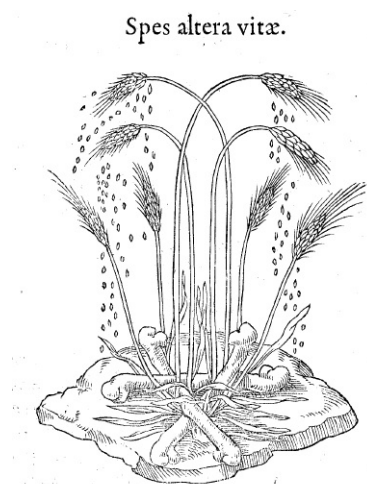
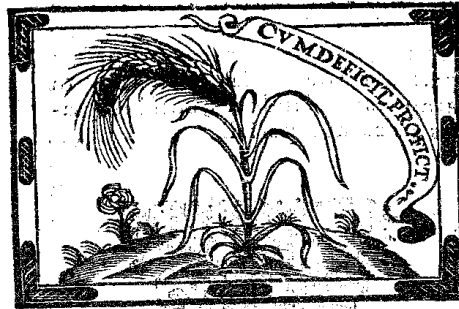


Fig. 6.47
Spes altera vitae, en Claude Paradin, *Devises heroïques*,
Lyon, 1557, p. 258.

Existe otro ejemplo jeroglífico anterior a la fiesta de 1610 en que la espiga de grano se enseña inclinada por ser demasiado cargada para significar la virtud adquirida en la vejez de María de Austria. En efecto, en el “Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid” a la mencionada emperatriz en 1603, junto el epigrama “Cuanto más creció en los días,/ fue en ella siempre mayor,/ virtud, grandeza, valor”, se dispuso la simple imagen de una espiga que en su parte superior tiende hacia el suelo con el mote *cum defecit proficit* [Mejora al faltar].⁸²⁶

⁸²⁵ Algo a que pueden aludir los manojos en tierra y que puede verse también en Ripa, 2012:15-16, alegorías de la Abundancia.

⁸²⁶ Libro de Honras, 1603:42r.

**Fig. 6.48**

Cum deficit proficit, en Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid para el emperatriz María de Austria, 1603, f. 42r.

*Quanto mas crecio en los dias,
Fue en ella siempre mayor,
Virtud, grandez, y valor.*

De hecho, la misma dobladura del grabado de Paradin y de las honras a María de Austria tenía que existir en aquello dedicado a Ignacio pero ocasionado por Jesús, como indicado por la letra sacada de un versículo de los Filipenses que se traduce con “Al nombre de Jesús toda rodilla se dobla”. Es decir, la sumisión a Cristo y a sus enseñanzas de la cual se ocasionó un nuevo curso. A este concepto alude también la explicación del jeroglífico sevillano que, gracias a un juego de palabras utilizado también en la *subscriptio* de la composición precedente, termina con una referencia a la nueva vida de Ignacio “que está florido, i[y] nació”.

La siguiente composición cambia de autoría siendo de Don Juan de Guzmán y, al cambiar de autor deja también de llamarse jeroglífico o emblema, como se ha visto hasta ahora, pasando a denominarse enigma. Se forma por un epigrama seguido por una pintura esta vez descrita con gran cantidad de detalles, especificando el significado de cada elemento de una forma mucho más detallada si lo comparamos a los emblemas y jeroglíficos anteriores. Después de la imagen se exponen las explicaciones poéticas de la misma, dispuestas con un gran despliegue de versos y sextinas. Sin embargo, sólo se trata de un interludio dado que después de este enigma, que sigue la numeración al ser el 33, se pasa otra vez a presentar varios emblemas y jeroglíficos que a continuación se exponen.

EMBLEMA XXXIII

AUTOR: Don Juan de Villamarin

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse una Iglesia rodeada de una Luna. Encima de la Iglesia estava un Sol, y en medio del un IHS con este letrero, que cruzava. *Elevatus est Sol.*⁸²⁷ Debaxo de la Iglesia, y de la Luna estaban ocho saetas con sus resplandores y este letrero, que los cercava. *Sagittae tuae acutae (Populi sub te cadent) in corda inimicorum Regis.*⁸²⁸ Y abaxo esta letra en Latin.

*Sol & Luna steterunt in habitaculo suo: in luce sagittarum tuarum ibunt.*⁸²⁹

Y luego otra en Romance que dezia.

A su Esposo abraçada

Do se levanta el Sol, y ado se inclina,

La Iglesia es dilatada

Por ti, que el resplandor es tu doctrina,

Tus hijos las saetas,

Con que a Dios sus contrarios le sujetas”.⁸³⁰

Esta composición, diferentemente de las últimas analizadas que llevaban la denominación de emblema, juega sobre la representación de la luna y del sol en el mismo marco visual. Los ejemplos emblemáticos sobre este tema son numerosos, pero se puede afirmar que lo que conduce la creación del autor del símbolo es el versículo de Habacuc que se cita como última letra latina en la composición y que dice “El sol y la luna están firmes en su órbita, a la luz de tus [del Señor] flechas caminan”. Como se puede apreciar en este pasaje ya tenemos casi todos los elementos visuales que forman el conjunto y al mismo versículo se refiere también la primera letra citada, *Elevatus est sol* [El sol se ha elevado], sacado de La ciudad de Dios de san Agustín y del cual voy a mencionar el pasaje en su entereza dado que alude al versículo que acabamos de ver:

⁸²⁷ Agustín, *De civ. Dei*, XVIII, 32.

⁸²⁸ Sal. 44.6.

⁸²⁹ Hab. 3.11.

⁸³⁰ Luque Fajardo, 1610:119v.

*Phantasia quippe visio est, quam non tenuit, non operuit, sed confitendo eructavit: Elevatus est sol, et luna stetit in ordine suo, hoc est, ascendit Christus in caelum et ordinata est Ecclesia sub rege suo. In lucem iacula tua ibunt, hoc est, non in occultum, sed manifestum tua verba mittentur*⁸³¹

[La fantasía es la visión, la cual no la detuvo ni la encubrió, sino que, confesándola, la echó fuera y la manifestó. El sol se ha elevado y la luna se puso en su orden, esto es, subió Cristo a los cielos y puso en su orden la Iglesia bajo la obediencia de su rey. Tus flechas irán a la luz, esto es, no serán ocultas, sino manifiestas las palabras de tu predicación].

Gracias a este pasaje entendemos que toda la composición visual se forma alrededor de esta referencia directa, tanto de Habacuc como del comentario creado por Agustín, pero notamos que hay un elemento más, es decir la Iglesia que, si en los pasajes literarios se representa como luna, en la composición sevillana se pinta como edificio que queda bordeado por una luna. Para comprender la identificación del astro tenemos que hacer caso a la letra castellana donde se explica que la Iglesia está abrazada a su esposo. Se trata claramente de Ignacio cuya luz (de la luna) es reflejo de la luz del sol que, desde arriba, se identifica con Cristo. Esta luz, o resplandor, tanto de Ignacio/luna como de la Iglesia, es el reflejo de la enseñanza directa de Cristo y que un neoplatónico definiría más bien sombra (*sic*) de sus ideas. Pues, se trata de la doctrina que forma el fundamento tanto de la acción de la Iglesia romana como de Ignacio. En la parte inferior de la composición están ocho saetas que una vez más, después de la Iglesia y de Ignacio, están juntas a sus resplandores, además de la letra sacada del versículo del Salmo 44 que dice: “Tus flechas son agudas (los pueblos se te rinden), se acordaban los enemigos del rey”.⁸³²

El número 8 y el resplandor que es a su vez reflejo de aquello de la luna y de la Iglesia identifican las saetas con los primeros compañeros de Ignacio en la creación de la Compañía, algo que quedaría confirmado también por la letra que acabamos de mencionar cuando hace referencia a los pueblos que se rinden, algo que sería imposible a falta de la misión apostólica de los primeros jesuitas en las nuevas tierras de ultramar.⁸³³

⁸³¹ Agustín, *De civ. Dei*, XVIII, 32.

⁸³² Sal. 44.6.

⁸³³ Sin embargo, en otra ocasión hemos encontrado referencia a los primeros 10 compañeros de Ignacio, así que en este caso no sabemos a quienes se podían asociar las flechas dado que los primeros a firmar las constituciones fueron seguramente nueve miembros.

Recogiendo las mencionadas palabras de Agustín, estas flechas, que se dirigen hacia la luz (en este caso del sol, de Cristo), no dejarán oculta las palabras de la predicación del Señor, todo lo contrario, las harán patentes para que alcanzaran el más elevado número de personas posible: exactamente lo que los misioneros jesuitas hicieron con su actividad apostólica. Difundir y explicar la palabra de Cristo.

Pues, el autor de este emblema tuvo que acomodar un conjunto simbólico para visualizar las letras que, sin duda y como en otras ocasiones ocurrió en este mismo certamen, fueron el punto de partida del cual moldear la figuración. Utilizo el término moldear dado que las mismas palabras de las Escrituras ya brindan muchos elementos visuales. La labor más delicada del erudito será la de ensamblar de forma conveniente estos símbolos (sol, luna, saetas) con un añadido (la Iglesia) para que el mensaje sagrado pueda entenderse mejor gracias a su visualización. Como dicho, en la emblemática el tema del sol y de la luna con el reflejo de la luz del primero que da vigor luminoso a la segunda es algo sobradamente utilizado y, teniendo que citar a una posible fuente para este conjunto, se puede mencionar el emblema de Sebastián de Covarrubias titulado *Clarior absens* [Más brillante estando ausente], donde, aunque con otra finalidad de aquella religiosa, se representa sobre un panorama ciudadano el sol que, en la parte izquierda de la composición, emite con fuerza sus rayos que colorean la cara de la luna puesta en el lado opuesto.⁸³⁴ Sin embargo, como dicho, fue tema bien presente en la tradición visual emblemática desarrollándose en programas futuros que sobre esta relación luna/sol basaron un gran número de imágenes, como es el caso de las Honras a Felipe IV en el Convento de la Encarnación de Madrid en 1666 y descritas por Pedro Rodríguez de Monforte.

⁸³⁴ Cfr. Covarrubias y Horozco, 1610:cent. II, embl. 41, f. 141r.-v.

HIEROGLIFICO XXXV

AUTOR: Padre F. Simon de Gainça

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse el éxtasis de Manresa, tendido el Beato Ignacio en su pobre lecho, y un Leon a sus pies dormido, con los ojos abiertos. Y la letra latina. *Accubans recubuisti ut Leo.*

Y luego esta en Romance.

Ho despertey a la Esposa

Almas, que la estays mirando;

Porque ve, quando reposa,

Mucho mas que otro velando”.⁸³⁵

Estando todavía en Manresa, ejercitándose con mucho fervor en las ocupaciones que arriba dijimos, aconteció que un día de un sábado, a la hora de completas, quedó tan enagenado de todos sus sentidos, que hallándose así, algunos hombres devotos y mujeres le tuvieron por muerto. Y sin duda le metieron como difunto en la sepultura, si uno de ellos no cayera en tocarle el pulso y tocarle el corazón, que todavía, aunque muy flacamente, le batía. Duró en este arrebatamiento o extasi, hasta el sábado de la otra semana, en el cual día [...] como quien de un sueño dulce y sabroso despierta, abrió los ojos, diciendo con voz suave y amorosa: «¡ay Jesús!».⁸³⁶

Este es la prueba más cercana en el tiempo al éxtasis de Manresa y el mismo Ribadeneira explica que “de esto tenemos por autores a los mismos que fueron de ello testigos; porque el mismo Ignacio (que yo sepa) nunca lo dijo a ninguno”.⁸³⁷ El jeroglífico no hace más que resumir simbólicamente este hecho representando Ignacio en su cama mientras aparecía muerto mientras, en realidad, no lo estaba. Esto se indica con el jeroglífico, esta vez sí en el sentido canónico de la palabra, del león que está dormido a sus pies, pero con los ojos abiertos. Eso procede directamente de la gramática jeroglífica de Horapolo donde se explica que el vigilante o el guardián se escriben dibujando una cabeza de león porque

⁸³⁵ Luque Fajardo, 1610:119v.-120r.

⁸³⁶ Ribadeneira, 1863: cap. VII, pp. 58-59.

⁸³⁷ Íd.

“tiene cerrados los ojos mientras está despierto y en cambio cuando está dormido los tiene abiertos, lo que es señal de vigilancia”.⁸³⁸ Se trata de noticia que presume de larga tradición en la cultura occidental⁸³⁹ y que aquí denota el estado catarquico de Ignacio que al exterior parece dormido, incluso muerto, mientras en su interior no puede estar más despierto en su sentido más profundo, el inteligible, que acercó su alma a la divinidad como expuesto en la letra castellana. La proximidad entre el comportamiento característico del león y el estado de Ignacio en su éxtasis lo explica la letra latina *Accubans recubuisti ut leo* [Se tumba y se acuesta como león].⁸⁴⁰

El acercamiento entre el nuevo santo y el león remite a la tradición literaria e iconográfica de la leyenda del león en la hagiografía de san Jerónimo, quizá estableciendo un paralelo entre la figura de los dos santos. Pese a esto, no cabe duda de que el elemento del león en el sentido propio del jeroglífico se saca de la tradición jeroglífica originaria.

⁸³⁸ Cfr. Hori Apollinis, 2002:lib. I, 18, pp. 51-52; trad. esp. Horapolo, 2011:107

⁸³⁹ Las noticias son muchas: Plinio, *NH* VIII, 49; Eliano, *Hist. An.* XII, 7; Macrobio, *Sat.* I, 21, 17; Clemente, *Str.* V, 7; Plutarco, *quaest. conv.* IV, 5, 2; Solino 27, 13.

⁸⁴⁰ Se trata de una modifica del versículo sobre el león cristológico de la tribu de Judá: *requiescens accubuisti ut leo* [se agacha y se tumba como león](Gn. 49.9); véase también Nm. 24.9: *Accubans dormivit ut leo* [Se agazapa, se tumba como león].

EMBLEMA XXXVI

AUTOR: Padre F. Feliz de Vera

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse una Muerte con un mundo en la mano izquierda, hiriéndole con una saeta, que tenia en la mano derecha, y el Beatissimo Ignacio con un IHS en la mano cerca del mundo. Con esta letra. 1. Corinth. 10. *Nos sumus, in quos fines saeculorum devenerunt*”.

MOTE: “El ser el postrero, os toca,

Porque quando el mundo muere,

Tenga IESU en la boca”.⁸⁴¹

El elemento sobre el cual se centra la composición es la alegoría de la muerte. En la descripción no se detalla su personificación, pero siguiendo la muy bien arraigada tradición sobre el tema debería de tratarse con buena razón de la figura de un esqueleto. Esta representación se asienta en el arte occidental ya desde los tiempos paganos, pero será sobre todo en la Edad Media y en el siglo XV que el tema se atestiguó en su relevancia gracias a algunos modelos como la danza macabra (sobre todo en el Norte de Europa) y el triunfo de la muerte.⁸⁴² Confirmación de la visión esquelética de la muerte procede también de Cesare Ripa, quien describe la *Morte* pintada con *l’ossatura, muscoli, e nervi tutti scolpiti* (“el esqueleto, músculos y nervaduras todas esculpidas”).⁸⁴³ Esta representación quiere hacer hincapié en la brevedad de la vida y, más precisamente, en el hecho que:

ninguna virtud la impide, ninguna nobleza la puede parar, no tiene vista, para no mirar a los objetos con los cuales suavizarse; no tiene ojos para no ver la piedad grabada en el rostro de los mortales [...] no tiene orejas para no escuchar las quejas de los míseros y sus oraciones [...] no tiene amor, y por eso no tiene sangre; no tiene pulpa porque la envidia la roería.

⁸⁴¹ Luque Fajardo, 1610:120r.

⁸⁴² Sobre el tema véase Clark, 1950; Saugnieux, 1972; Vv.Aa., 1997; Cioli; Fortuna; Dianich, 2015; Cometa, 2017; González Zymła, 2019.

⁸⁴³ En realidad, Ripa en este caso recoge la información de “Las Pinturas” de Anton Francesco Doni; cfr. Ripa, 2012:251.2, p. 401; p. 761, n. 4.

Por estas razones se representa de huesos, sin edad ni sexo.⁸⁴⁴

En el emblema la muerte lleva en la mano izquierda el globo del mundo para indicar el hado material que espera a todos los seres vivos, es decir, precisamente la muerte que ahonda su saeta en él para disponer el término de las existencias sin que alguna pueda resistirle.⁸⁴⁵

Opuesto a esta representación está Ignacio que lleva en su mano el IHS, monograma de Jesús y de su Compañía, acercándolo a la esfera del mundo herido por la saeta de la muerte. Esto se puede entender gracias al mote sacado de la primera carta a los Corintios *nos sumus in quos fines saeculorum devenerunt* [Nosotros somos a quienes ha tocado vivir en la última de las edades],⁸⁴⁶ es decir, haciendo referencia al tiempo presente, el “postrero”, el último en la línea temporal y que podía ser incluso el último entre los tiempos,⁸⁴⁷ Ignacio y la Compañía de Jesús son el último baluarte de la cristiandad y para que se propague la palabra de Dios a todo el mundo.

Se vuelve aquí a acuñar un emblema compuesto por un mote, la imagen y una composición poética que aporta más datos para la interpretación pero que no puede denominarse epigrama. Por lo que a la fuente directa respecta es difícil rastrearla dado la gran cantidad de imágenes donde la muerte sirve de sujeto principal. No me refiero solamente a las imágenes artísticas duraderas, sino también a aquellas imágenes efímeras que hacían parte de las diferentes entradas y festejos, pero, sobre todo, a las imágenes presentes en los varios túmulos donde la figura la muerte fue a lo largo de los años la más representada por la clara alusión con el tema de las exequias. Es entonces probable que el modelo para esta imagen pueda encontrarse en esta tipología de imágenes que, dada la magnitud del material existente, no he podido encontrar con certidumbre.

⁸⁴⁴ *Non ha vista, per non mirare oggetti, in cui si addolcisca; non ha occhi, per non vedere la pietà stampata nel volto de' mortali [...] Non ha orecchi, per non udire gli omei de' miserelli, e per non ascoltare le loro preghiere [...] Non ha amore, perciò non ha sangue; non ha polpa, che l'invidia la rose*, en Ferro, 1623:501

⁸⁴⁵ De hecho, entre los atributos, o armas de la muerte hay la guadaña, el arco e incluso las saetas o flechas del arco, en Tervarent, 2002:65

⁸⁴⁶ 1Cor. 10.11. En realidad, el autor del emblema modifica en parte el versículo al añadir *nos sumus*.

⁸⁴⁷ Probablemente con referencia a los problemas doctrinales o más bien políticos de aquel entonces.

HIEROGLIFICO XXXVII

AUTOR: Don Juan de Guzmán

TÍTULO: -

REDONDILLA: “En lo alto estuvo esta redondilla.

De Polo a Polo tu nombre

Qual rayo al contrario vando

Rinde, y alcança triunfando

Luz a España, gloria al hombre”.

CUERPO: “Abaxo se pintò la Fama, y Muerte, que tenían asida una tarja, en que estava este soneto”.

SONETO: “FAMA. Aunque cubriste Muerte con la muerte

De LOYOLA la vida, no su fama:

Que el Papa Quinto Paulo dará fama

Al venidero siglo de su muerte.

MUERTE. Aunque todo se acaba con la Muerte,

Y desta hazaña yo tengo la fama;

Siempre del que bien vive, queda fama,

Que ni la encumbre el tiempo, ni la muerte.

FAMA. Huelgome Muerte, que no mates Fama,

Y que esta viva, sin que ya la muerte

Pueda ofender de su virtud la Fama.

MUERTE. Publica Fama en nombre de la Muerte

De aqueste Beato Ignacio nueva fama,

Que no la borraràn tiempo, ni Muerte”.⁸⁴⁸

Pese a ser un clásico conjunto donde palabra e imagen contribuyen mutuamente al significado y pese a la denominación de jeroglífico estamos enfrente de una composición donde el índole renacentista y humanista es indudable, pero que nada tiene de jeroglífico en el sentido más estricto y canónico del término como entendido en aquel mismo marco temporal. De hecho, puesto que podía titularse o etiquetarse “jeroglífico” cualquier tipo

⁸⁴⁸ Luque Fajardo, 1610:120.r.-v.

de composición, sobre todo visual, que resultase resumida y capaz de ocultar un mensaje más complejo detrás de su cara exterior, en esta ocasión es el elemento poético el que adquiere la mayor importancia, mientras el “cuerpo” visual no es más que un patrón muy utilizado en ámbito artístico renacentista, sobre todo como adorno arquitectónico para reflejar el antiguo esplendor de la Roma clásica. Pues, se trata de dos alegorías (sin que se especificaran los atributos): la Fama y la Muerte. Estas sujetan los dos lados de una cartela en la cual se inscribe el soneto expuesto. Se trata de un estratagema artístico ya ampliamente en boga en ambientes italianos como, por ejemplo, los amorcillos que sujetan tarjas creadas pictóricamente por Perugino en el Colegio del Cambio en Perusa o por Andrea Mantegna en la *camara picta* de Mantua, y que claramente se importaron a España con varios ejemplos, como en el convento de San Pablo de Valladolid, donde todavía aparecen los amorcillos tenantes el escudo, o varias realizaciones granadinas obra de Jacobo Florentino y de Diego de Siloé, como se puede ver en la cabecera exterior del monasterio de San Jerónimo o en la Puerta del Perdón de la catedral granadina.⁸⁴⁹



Fig. 6.49

Alegoría de la fortaleza y de la industria, Diego de Siloé, Cabecera exterior del monasterio de San Jerónimo, 1537c., Granada

⁸⁴⁹ En el caso de la cabecera exterior de la Iglesia del monasterio de San Jerónimo podemos ver dos ejemplos diferentes, quizás relacionados. El primero, con modelos más bien medievales, y el segundo con una evolución natural del motivo visual renacentista de los amorcillos. De hecho, el primero, obra de Jacobo Florentino, enseña a dos guerreros o soldados atareados en sujetar el escudo de armas del Gran Capitán. El segundo ejemplo, obra de Diego de Siloé, ve a los típicos amorcillos renacentistas (que ya iban a actualizar el lenguaje decorativo a la moda renacentista) sustituidos por dos mujeres, alegorías de la *Fortitudo* y de la *Industria* mientras sujetan una cartela con un texto en honor de Gónzalo Fernández de Córdoba. Siempre por mano de Diego de Siloé es la muy parecida representación en la Puerta del Perdón de la catedral granadina, donde las alegorías de la Fe y de la Justicia dotadas de sus atributos sujetan una cartela en honor de los Reyes Católicos. Sobre el tema, sus antecedentes y más ejemplos, cfr. Callejón Peláez, 2008:55-58.

Pues, este conjunto simbólico se denomina jeroglífico sin ninguna razón dado que, pese a las dos composiciones poéticas (redondilla y soneto) que ya sobrarían en este género, la misma parte visual no tiene nada que ver con la habitual función del jeroglífico siendo más bien un adorno para la parte literaria de forma de encaminar el espectador hacia la lectura del soneto del cual indica la identidad de los dos hablantes.

EMBLEMA ¿XXXIII?⁸⁵⁰

AUTOR: Licenciado Juan Gómez

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse un sepulchro al pie de una palma, y sobre sus hojas un ave Fenix ardiendo en llamas con esta letra. *Succedit iterum Phoenix*. Y en el Sepulchro esta. *Semper honos, nomenque tuum, laudesque manebunt*”.

SUBSCRIPTIO: “El Fenix generoso
Haze de Nardo en Palma de victoria
Sepulchro sumptuoso,
En que eternize el triunfo de la gloria,
Que de si mesmo alcança,
Quando vence el temor con la esperança.
Quando ni de la muerte
El funesto semblante le acovarda,
Ni de la Parca fuerte
El fiero golpe con recelo aguarda,
Antes toma por cama
De su ultima vejez la ardiente llama.
Alli pone en cuidado
Al mundo, de perder su hermosura.
Quando el mas confiado
Espera cierta, y prospera ventura;
De restaurar sus daños
En nueva juventud, y eternos años.
Alli es su sepultura,
Alli también su alegre nacimiento,
Alli nos assegura
El triunfo de su Heroyco vencimiento:
Alli su pecho fuerte
Triunfa glorioso de la misma muerte.
Mayor victoria canto,

⁸⁵⁰ Errata. La composición es la número XXXVIII.

Mas alta empresa, gloria mas subida
A tu sepulchro sancto,
Iaclito Feniz, pues eterna vida
Despierta tu memoria
Nunca vencida, siempre con victoria.
Aquí es sagrado Apolo
De verde lauro, y rayos coronado
Canta tu nombre solo
Del coro de sus Musas rodeado,
Y la palma de vida
Triunfo en tu muerte, premio de tu vida.
Resuena en tu alabança
Con dulce canto, y con sonoro acento,
Prendas de la esperança,
Que al mundo das de tu feliz aumento;
Pues aunque del te alexas,
De ilustres hijos sucession le dexas.
De tu nombre la fama
Con clara voz por todo el orbe suena;
Y tu gloria derrama,
De que la tierra, el mar, y el ayre llena;
Tus heroicas hazañas
Veneran las naciones mas estrañas.
Rinden a tu Sepulchro sacrificios,
Por ser agradecidas,
A quien les haze tantos beneficios:
Y de tu fuego sacro
Suben olores a tu simulacro”.⁸⁵¹

⁸⁵¹ Luque Fajardo, 1610:120v.-121v.

En este caso, una vez más, estamos delante de una composición que cambia la canónica formación del emblema. Las letras no forman el título de este y la *subscriptio* es muy extensa si la comparamos con los primeros ejemplos emblemáticos. Ahora bien, la poesía no sólo ayuda la comprensión de la imagen que explica en todo detalle, sino prolonga su contenido más allá del inmediato contenido del conjunto aportando más elementos. La imagen se forma de un sepulcro puesto a pie de una palma cuya frondosidad se remata con un ave fénix en llamas. Ya hemos visto que la palma es símbolo de victoria e incluso de resurrección en el análisis tanto de la imagen simbólica centrada en este árbol usada por Baltasar Gracián como en el análisis del jeroglífico XXIV de esta misma justa poética. Más precisamente, analizando el significado aludido por el literato aragonés este hace referencia al emblema de Andrea Alciato titulado *Obdurandum adversus urgentia* [Que se ha de resistir al apremio] y representado por un árbol de palma entre cuya fronda se encuentra otro tronco que grava sobre las ramas que, aguantando el peso, lograrán empujarlo hacia arriba levantándolo.



Fig. 6.50

Obdurandum ad versus urgentia, en Andrea Alciato, *Emblematum liber*, 1531.

Es exactamente este el sentido de victoria y de resurrección otorgado a la palma y que, en el caso del emblema sevillano, se refleja en una reverberación de este significado con el ave fénix que, a nivel visual, sustituye el peso entre las ramas enseñándose en llamas. De forma muy parecida, como analizado en el jeroglífico número XI, el ave fénix se asume como símbolo de inmortalidad o, precisamente, resurrección, además de la referencia a

su elemento ígneo y, por eso, a Ignacio con un juego de palabras ya ampliamente comentado y tema común entre muchas de las composiciones investigadas anteriormente. El acercamiento entre el jeroglífico de la palma y del ave fénix que aquí se compenetran de la forma más completa posible es algo que ya hemos averiguado en algunos textos simbólicos claves de la Compañía de Jesús como el *Imago primi saeculi* y el *Sacrorum heroïdum epistolae*, ambos de 1640, pudiendo atreverse a estimarlos como dos jeroglíficos “oficiales” de la Compañía o, cuanto menos, entre los más utilizados para referirse a la figura de Ignacio y a la importancia de la orden para la cristiandad y su expansión. En el caso de este emblema el sentido del ave fénix se explica con la letra *Succedit iterum Phoenix* [El ave fénix los consigue por segunda vez]⁸⁵² y el autor de la descripción remite a la doctrina sobre este símbolo expuesta por San Ambrosio en el *Exameron libri sex*, que dedica al tema una larga pasaje para explicar las implicaciones cristianas del ave y de su comportamiento.⁸⁵³

Sin embargo, el conjunto simbólico no se resuelve en la conexión entre estos dos elementos. En efecto, tienen que leerse junto a un tercer símbolo, el sepulcro que yace a pie de la palma. El sepulcro es un tema ya presente en la tradición emblemática occidental y, de hecho, Alciato ya lo utiliza en más ocasiones como en el emblema *Tumulus meretricis* o en el *In mortem praeproperam*, donde encima del sepulcro se asocian la Gorgona y dos delfines para significar la muerte prematura. En efecto, en varias ocasiones el sepulcro se vinculó a un segundo atributo, como en el caso del pavo real puesto en el emblema de Juan de Horozco y Covarrubias a rematar el sepulcro de su tío, el obispo de Segovia don Diego de Covarrubias y Leyva con el título *Tot oculos nox occupat una* [La noche cubre tantos ojos al mismo tiempo] para indicar el papel de pastor de la Iglesia del religioso, como nuevo Argo cuyos tantos ojos, identificados en la cola del pavón, se cerraron con la muerte.⁸⁵⁴ Sin embargo, más interesante aún es el sepulcro en el cual una palmera hunde sus raíces con la letra *Quo magis opprimitur, tollitur illa magis* [Cuanto más se subyuga, más se levanta], insertada en el relato de 1603 sobre las honras a la emperatriz María de Austria hecha por el Colegio de los Jesuitas de Madrid.

⁸⁵² Lema sacado de Tertuliano, *De resurrectionis carnis*, XIII, MPL002, col. 811B.

⁸⁵³ Ambrosio, *Exameron libri sex*, V, 23, 79 ss., MPL014, col. 252D ss.

⁸⁵⁴ Horozco y Covarrubias, 1589):lib. 3, embl. 49, ff. 199r. ss. De forma parecida hizo su hermano, Sebastian Horozco y Covarrubias en el primer emblema de la tercera centuria de su tratado; cfr. Covarrubias y Horozco, 1610:centuria 3, embl. 1, ff. 201r. ss.



*Quantomas en lo profunda
Quiso esconder su memoria,
Tanto crecera la gloria
Por los terminos del mundo.*

Fig. 6.51

Quo magis opprimitur, tollitur illa magis en, *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid para el emperatriz María de Austria*, 1603, f. 66r.

El interés cabe en el hecho de que se trata de un libro ilustrado con emblemas jesuíticos anterior a nuestro caso y, además, esta palmera que crece directamente del interior del sepulcro podría describirse incluso como se hace en ocasión del emblema sevillano, es decir, un sepulcro a pie de una palmera. El emblema de 1603 hace referencia exactamente a las características ya mencionadas del árbol, relacionándose al deseo de tener una sepultura modesta por parte de la emperatriz que, pese a conseguirlo y no obstante su muerte, verá su gloria aumentar con el tiempo. En conclusión, de las dificultades (la muerte) logró sacar una mayor y duradera gloria.⁸⁵⁵ Este ejemplo es importante porque introduce claramente lo que es el significado del sepulcro tanto a nivel general como, sobre todo, el modo en que se inserta en nuestra composición, es decir, el honor y la gloria duradera. A esto se refiere el mote *Semper honos, nomenque tuum, laudesque manebunt* [Tu honor, tu nombre y tus alabanzas durarán para siempre], sacado de un verso de Virgilio,⁸⁵⁶ simbolizado por el sepulcro cuyo mensaje de gloria inmortal se hizo más fuerte después de la muerte de Ignacio, como indicado por la palmera y el ave Fénix, signo de que la gloria y el honor de santo después de los periplos (en este caso su muerte)

⁸⁵⁵ Cfr. *Libro de las honras*, 1603:65v.-66r.

⁸⁵⁶ *Aen.*, I, 712; *Ecl.* V.

han llegado a ser imperecederos con la beatificación, es decir, una resurrección ideal después de haber dejado el mundo material.⁸⁵⁷

En resumen, el emblema presente en las honras del Colegio madrileño a la emperatriz María de Austria pudo servir de fuente directa para esta composición dado que los dos elementos que los componen resultan iguales a nuestro emblema cuyo significado coincide perfectamente. Juan Gómez no hizo más que insertar, en lugar del peso entre las ramas de la palmera, el ave fénix en llamas para reiterar el mensaje y para hacer directa referencia a Ignacio gracias al elemento de las llamas que envuelven al ave y que de esta forma puede llamar a la memoria el nombre del santo con el elemento ígneo. Pues, el autor añadió al símbolo de gloria del sepulcro, algo habitual, los dos jeroglíficos que algunos años después serán los dos “institucionales” de la Compañía de Jesús.

⁸⁵⁷ Muy interesante el respecto es la iconología de Cesare Ripa, donde el autor identifica la resurrección en dos diferentes alegorías. La primera, una mujer que salga de un sepulcro o sepelio y, la segunda, una mujer que lleve en su mano izquierdo un ave fénix, explicando sus bien conocidas características naturales. Pues, en el emblema sevillano el ave fénix, referencia a Ignacio, se eleva, sale del sepulcro gracias al empuje de la palmera. Así que simbólicamente podría entenderse como Ignacio de Loyola que sale del sepulcro como si de una nueva resurrección de Cristo se tratase. Cfr. Ripa, 2012:329.1; 329.2, p. 512

EMBLEMA XXXIX

AUTOR: Licenciado Juan Gómez

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse el B. Padre Ignacio con el mundo sobre los ombros subiendo por un monte al Cielo, donde el sol es un IHS, con muchos rayos, que bañan el mundo, y abaxo este soneto”

SONETO: “El ombro fuerte, y la cabeça inclina

Un mas que humano Atlante a un nuevo Cielo,

Ombros pone de Fe’, y ardiente zelo,

Cabeça de Apostólica doctrina.

Sustenta el peso, y de fatal ruyna

Sube seguro, y libre recelo,

Y quanto mas se va llegando al Cielo,

Tanto a mayor firmeza se avezina.

Sea pues IESUS en esta nueva cumbre

El claro Sol, que en su dorada rueda

Le viste con los rayos de su lumbré.

Sea: que bien podrá tener se queda,

Sin que por mil edades se deslumbre,

Pues oy Ignacio por su Atlante queda”.⁸⁵⁸

Con este emblema compuesto sólo por la imagen y la *subscriptio* bajo forma de soneto (desprovisto de letra) se introduce la figura de Atlas, alegoría de Ignacio y de su importancia para la religión cristiana. Puesto a la cabeza de los Titanes derrotados por los dioses del Olimpo, Atlas fue por esa razón obligado, en una imperecedera punición, a sujetar en su espalda el globo de los cielos.⁸⁵⁹ Esta imagen del hombre cargado del

⁸⁵⁸ Luque Fajardo, 1610:120v.

⁸⁵⁹ Como mencionado, Atlas fue jefe de los Titanes y hermano mayor de Prometeo, Epimeteo y Menecio. Después de que los Titanes fueron derrotados por los dioses fue castigado a aguantar sobre sus hombros el peso del cielo. Siguiendo las fuentes literarias clásicas aprendemos que Atlas es la razón de la denominación de dos puntos geográficos: el océano Atlántico, así bautizado por Heródoto en honor a Atlas; la cordillera del Atlas, en el noroeste de África, cuya cumbre parece sujetar el cielo. Esta transformación de Atlas en Montaña, algo muy afín al presente emblema, ocurrió cuando Perseo llegó al palacio de Atlas y le enseñó

insostenible peso del cielo fue ampliamente recogido por las artes según el ejemplo del Atlas Farnesio hoy en el Museo arqueológico de Nápoles, pero, en lo que nos atañe y pese a ser protagonista de un mito donde claramente no hay rastro de elementos cristianos, fue asumido también para referirse a significados religiosos. El género en el cual más comúnmente esta conversión tuvo lugar fue la emblemática. En efecto, como nos informa Filippo Piccinelli la historia de Atlas y su figura gravada por el globo del cielo asociado al mote *Portantem Omnia porta* [Lleva al que lleva todas las cosas] se ha asociado a muchas figuras cardinales del cristianismo como san José con el niño entre sus brazos, san Cristóbal con Jesús en su hombro e incluso la Virgen María que lleva en su vientre lo que será quien aguantará el peso del universo.⁸⁶⁰ A esta leyenda y a la procedencia del nombre del *monte assi llamado*, que corresponde a la cordillera africana del mito de Atlas, recojo las informaciones Juan de Borja para la empresa *Leve et momentaneum* [Liviano y momentáneo], con la cual, bajo la imagen de Atlas que lleva en sus hombros el globo del cielo, explica que la carga que tenemos que sufrir en el mundo terrenal no es nada si la comparamos con el premio tan grande que nos espera en la otra vida.⁸⁶¹



Fig. 6.52
Leve et momentaneum, en Juan de Borja,
Empresas morales, 1581, f. 4r.

la cabeza de la Gorgona debido a la mala acogida del anfitrión. De esta forma se convirtió en piedra formando la dicha cordillera. Sobre el mito de Atlas véase Omero, *Od.*, I, 52-54; Hesíodo, *Teog.*, 507 ss.; Higino, *Fab.*, 150; Apolodoro II, 5, 11; Heródoto, VII, 124-127; cfr. GRAVES (2009), pp. 32-33; 215; 466 ss.

⁸⁶⁰ *María vergine gravida, che teneva nell'utero quell'Iddio, da cui l'universo è sostenuto*, en Piccinelli, 1678:94; cfr. López Calderón, 2015:95-96.

⁸⁶¹ Borja, 1680:I, pp. 6-7.

Ahora bien, el hecho de que según el mito Atlas pudo ocasionar la creación de la cordillera africana, así como acabamos de ver ser subrayado también por Juan de Borja, puede ser la razón para la introducción en el emblema sevillano del monte en cuya ladera Atlas está a punto de subir. Sin embargo, no cabe duda de que, sobre todo en ambientes neoplatónicos italianos, la representación de la elección entre la ardua subida hacia arriba y un camino más llano y sencillo era algo común para establecer la metáfora con la difícil vía para el conocimiento que, entre muchos periplos y fatigas (es decir, emprendiendo el camino más difícil) hubiera llevado a la contemplación de la divinidad. Sólo gracias a esta meditación nuestra alma puede volver a reconocer sus alas, logrando así desplegarlas y empezar el vuelo hacia arriba, hacia la luz divina en el cielo. Esta visión platónica fue recogida por la religión cristiana, como se averigua en nuestro emblema y como puede verse de forma muy clara en la cubierta pictórica realizada por Lorenzo Lotto para el retrato del cristianísimo obispo Bernardo de' Rossi, hoy titulada "Alegoría del vicio y de la virtud" (National Gallery of Washington, 1505). Aquí, entre los muchos detalles de la composición, vemos al amorcillo en su apariencia material, como niño, que se acerca a algunos instrumentos del conocimiento típicos de las artes liberales como unos libros, un compás y un sextante dispuestos en primer plano en el terreno, a pie de un árbol quebrado en la mitad de su tronco pero que, en correspondencia de la parte izquierda del campo pictórico que el mismo tronco divide en dos partes iguales, sugiere al *putto* la elección final gracias a la única rama frondosa, como si de un nuevo brote se tratara. De hecho, si el paisaje en primera instancia se muestra rocoso y árido, en el fondo se enseña verde y luminoso pese a corresponderse con una empinada vertiente en cuyo único y sinuoso sendero se halla el mismo niño desnudo pero enriquecido por alas crecidas a lo largo de todo su cuerpo para sustentarlo en la escalada y para que consiga llegar a la fuerte luz que envuelve la cumbre del monte.⁸⁶²

⁸⁶² La parte derecha de la composición, especular por lo que al espacio dedicado respecta, se desarrolla exactamente de la forma opuesta. El paisaje en primer plano, donde se encuentra tendido un sátiro ebrio, un prado lozano y un bosque frondoso parecen invitar a recorrer este camino, pero al fondo este desemboca en un paisaje oscuro, con el mar en tormenta donde un barco acaba de ahondarse. Se trata del camino hacia el vicio, más agradable y sencillo en un primer momento, pero sin que lleve a nada más que a la destrucción personal y al alejamiento de lo bueno representado por la divinidad que arriba reside.



Fig. 6.53

Lorenzo Lotto, *Alegoría de la virtud y del vicio*, 1505, óleo sobre tabla, National Gallery of Art, Washington D.C.

Como dicho, eso se convirtió en una representación bastante habitual en los ambientes humanísticos neoplatónicos y religiosos para indicar que para alcanzar la virtud hay que dedicarse totalmente a su persecución. Por este motivo Silio Stacio y Horacio usaron el verso *Ardua virtutem profert via, scandite primi*, con el cual se indica exactamente que la virtud ha trazado el camino más arduo, hacia arriba. Este concepto fue expuesto con un elocuente emblema por el humanista alemán Joachim Camerarius, quien en la explicación de su composición cita exactamente este verso. En la parte visual enseña la imagen de un empinado sendero que sube la ladera de la montaña en cuya cima están una palmera y el laurel, claros símbolos de gloria y victoria como ya ampliamente documentado. El autor explica que *Qui laurum & palmam victricem carpere gaudes, montis, si nescis, ardua scande prius* [Aquellos que quieran recoger la palma y el laurel de la victoria, escalen de antemano, si ya no lo saben, las empinadas laderas de la montaña]. Pues, no hacen falta otras explicaciones, al igual que para las palabras de Girolamo Ruscelli, la fuente del

mismo Camerarius y que para la misma empresa del monte con los dos árboles en su cima hace referencia explícita a la doctrina cristiana declarando que:

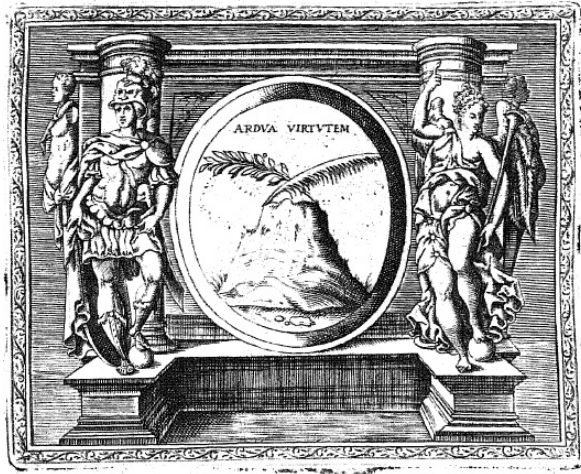


Fig. 6.54

Ardua virtutem, en Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri*, 1584, p. 466.

I monti si trovano molto celebrati nelle sacre lettere, & con molta dignità. Onde il profeta cantava d'aver alzati gli occhi ne i monti, per veder'onde gli avesse venir'aiuto. Et altrove pregava il Signore, che gli mandasse la luce & la verità sua, che eran quelle, che lo conducevano al monte suo santo & ai suoi Tabernacoli [...].

[Los montes se encontraban muy celebrados en las Sacras Letras, y con mucha dignidad. Donde el profeta cantaba haber levantado los ojos a los montes para averiguar de donde podía llegar la ayuda. En otro lugar rezaba al Señor para que le enviara la luz y su verdad, que los conducían a su monte sagrado y a sus tabernáculos].⁸⁶³

Pues, por todo lo dicho el acercamiento de Ignacio y Atlas y la presencia del monte que escalar parece resuelto, quedando por analizar el sol con inscrito el monograma de Jesús del cual salen los rayos que esparcen su alumbre a todo el mundo. Es el típico símbolo de la Compañía de Jesús y que permea un gran número de composiciones visuales de los jesuitas y, siempre haciendo referencia a la mencionada pintura de Lorenzo Lotto en que el monte se remata con el fuerte claror entre las nubes y que esperan al amorcillo alado,

⁸⁶³ Ruscelli, 1584:470 ss. Trad. propia. La explicación de Ruscelli como de hábito es muy completa citando, además de varios versículos bíblicos sobre el tema, también las relaciones que este tema tenía con la doctrina pitagórica sobre la letra "Y", que remite a la justa elección a cumplir, con la tabla Cebetis y también al ave fénix, *uccello singolare* que tenía su residencia entre los montes de arabia. La misma empresa la analiza Camillo Camilli explicándola ser de Eustachio Simoni; cfr. Camilli, 1586:55 ss.

ya se entiende que en este caso se trata de la sabiduría de Dios que Ignacio llegó a contemplar y con la cual entró en contacto logrando extenderla a todo el mundo.

Más en detalle, ayudándonos con el soneto puesto a explicación de la imagen, los hombros de Ignacio aluden a la fe puesta a prueba, al igual que la doctrina representada por la cabeza. Cuanto más se halle cerca del cielo, más Ignacio encuentra la certidumbre de Cristo viéndolo con su esplendor en la cima del monte. Ignacio se hizo cargo en primera persona de este recorrido espiritual y con su acción hizo posible que la religión cristiana iluminara muchas vidas, extendiéndose como los rayos del sol sobre la tierra y, con el reconocimiento de la santidad del fundador de la Compañía este se queda en los siglos como si de un nuevo Atlas se tratara.

Por lo que a las fuentes utilizadas por el autor del emblema respecta, en este caso estamos delante de ideas y patrones visuales ya muy conocidos tanto por la filosofía como por la religión, con muchos ejemplos artísticos. Esbozar unas fuentes primarias resulta algo complicado, pero, atañéndome solo a la emblemática (que al menos pudo ayudar el autor a nivel de composición visual para el dibujo) el primero en presentar el tema del monte para llegar a la sabiduría fue Girolamo Ruscelli, mientras que el tema de Atlas resulta ser visualizado solamente por Juan de Borja, aunque en el añadido del siglo XVII a su primera edición. Sin embargo, la historia de Atlas fue profundizada en los “Emblemas morales” de Juan de Horozco y Covarrubias (1589). Pues, el centro del emblema de este último titulado “Este solo me sustenta” es Hércules cuando durante su undécimo trabajo convenció Atlas a dejarle el cielo por un breve período para luego devolvérselo con el engaño. En efecto, la imagen muestra a un hombre con una piel de animal, que en la *expositio* aprendemos ser de zorro, en el hombro. Es decir, no se trata de Hércules, que llevaría la piel de león, sino la alegoría del Engaño mientras lleva en la espalda la esfera del cielo porque todo se rige gracias al él.⁸⁶⁴ Claro está, el significado del emblema no tiene nada que ver con el ejemplo sevillano, pero su representación visual pudo ser de modelo para aquella dedicada a Ignacio. Sin embargo, como dicho, en este caso los ejemplos artísticos procedentes de la antigüedad y de la modernidad son numerosos, así que buscar una sola fuente visual resulta muy difícil.

⁸⁶⁴ Horozco y Covarrubias, 1589:II, pp. 9 ss.

EMBLEMA XL

AUTOR: Licenciado Juan Gómez

TÍTULO: -

CUERPO: “De quando el Beato Padre Ignacio mirando al Cielo dezia. *HEU QUAM SORDET TERRA, CUM COELUM ASPICIO.*

Pintose un Saphiro descubierto al Cielo, de su misma color, y semejança, con pintas de oro correspondientes a las Estrellas del Cielo, con esta letra Latina. *Sicut caelum cum serenum est.* Y abaxo este Soneto Castellano.”

SONETO: “Mira del firmamento la belleza

De mil doradas luzes esmaltado

El hermoso Saphiro variado

De pintas de oro con igual riqueza:

Y como si dexara la baxeza

De la terrena liga, tranformado

En imagen del Cielo, y nuevo estado,

Representa su luz, y su nobleza:

Assi, divino Ignacio, quando al Cielo

Con los ojos el animo en un punto

Levantas, a gozarle sin recelo,

Quedas hecho de gloria un fiel trasunto,

Y como desigual a tu modelo

Tienes en poco todo el mundo junto”.⁸⁶⁵

El emblema es muy escueto por formarse de un solo elemento visual, un zafiro en el cielo junto al mote. No he podido rastrear otras creaciones simbólicas en ámbito emblemático que enseñen esta gema en el cielo pero en varios repertorios, a empezar de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, se describen las características de esta piedra de color azul como el cielo pero salpicada de pequeñas escamas doradas que la acercan a la representación de un cielo estrellado.⁸⁶⁶ Más precisamente Valeriano refiere que el zafiro

⁸⁶⁵ Luque Fajardo, 1610:121v.-122r.

⁸⁶⁶ Valeriano, 1556:lib. XLI, ff. 306v.-307r.; Piccinelli, 1678:444-445: “L’azzurro del ciel sereno si ravvisa nel Zaffiro, essendo anco di più punticchiato d’oro onde perciò rassembra un cielo stellato”.

es jeroglífico de sumo sacerdocio por tener este color tan peculiar que le acerca al cielo y, sobre todo, por ser en forma de trono. Esta información se debe a dos versículos de Ezequiel⁸⁶⁷ quien, acercando el cielo y el trono en la misma esencia, explica ser claro símbolo de la fe en Dios.⁸⁶⁸ Sin embargo, el autor del emblema sevillano cita en el mote un versículo de la Escritura, pero diferente de la referencia del humanista italiano. De hecho, el mote del emblema, *Sicut caelum cum serenum est* [Brillante como el mismo cielo], es pasaje de Éxodo⁸⁶⁹ que es su entereza dice: “Subieron Moisés, Aarón, Nadab, Abiú y setenta ancianos de Israel, y vieron al Dios de Israel: bajo sus pies había como un pavimento de zafiro brillante como el mismo cielo”.⁸⁷⁰

Así que el significado enunciado de fe en Dios enunciado por Valeriano puede mantener su validez, pero la fuente bíblica es diferente al encontrarse en el Éxodo. Sin embargo, el sentido del emblema quedaría bastante oscuro sin el soneto puesto a *subscriptio* y donde se explica: “divino Ignacio, quando al Cielo/ con los ojos el animo en un punto/ levantas [...]”. Se trata de una referencia a la vida de Ignacio y a su hábito de subirse a la azotea de la casa contemplando el cielo a lo largo de horas, como describe Pedro de Ribadeneira en la biografía de Ignacio:

Subíase á un terrado ó azotea, de donde se descubria el cielo libremente, allí se ponía en pié quitando el bonete, y sin menearse estaba un rato fijos los ojos en el cielo, luego hincadas las rodillas hacia una humillación á Dios; despues se asentaba en un banquillo bajo, porque la flaqueza del cuerpo no le permitía hacer otra cosa: allí se estaba la cabeza descubierta, derramando lágrimas hilo á hilo, con tanta suavidad y silencio, que no se le sentía ni sollozo, ni gemido, ni ruido, ni movimiento ninguno del cuerpo.⁸⁷¹

⁸⁶⁷ Ez. 1.26: “Y por encima de la bóveda, que estaba sobre sus cabezas, había una especie de zafiro en forma de trono”; Ez. 10.1: “Sobre la plataforma que estaba por encima de la cabeza de los querubines vi una especie de zafiro en forma de trono que sobresalía por encima de ellos”.

⁸⁶⁸ *Sedenim pietas nostra sanctiora patrum documenta prosequens, Sapphirum in similitudine Throni figuratum apud Ezechieem agnoscit, idque Dei Opt. Max. sedem significare contendit*, en Valeriano, 1556:306v.

⁸⁶⁹ Ex. 24.10. El versículo originario es *quasi caelum cum serenum est*, así que el autor sustituye el *quasi* con *sicut*, cuyo significado no cambia mucho y simplemente otorga más identidad aún entre el zafiro y el cielo.

⁸⁷⁰ Ex. 24.10-11.

⁸⁷¹ Ribadeneira, 1863:lib. V, cap. V, pp. 531-532.

Sería en esta y en otras ocasiones cuando el recién santo exclamaba la frase puesta en apertura de la descripción del emblema: *Heu, quam sordet mihi terra, dum caelum aspicio!* [¡Ay, Cuán soez me parece la tierra, cuando levanto los ojos al cielo!].⁸⁷² Algo que resuelve el sentido real de este emblema que en su parte visual se parece mucho más a una empresa dado el único elemento visual que acompaña el mote. Resumiendo, el zafiro representa tanto al cielo, donde reside Dios Padre, como a Ignacio que, en su contemplación, logra hacerse con la gloria de la fe en Dios y de esta forma, como si en el cielo residiera, consigue mirar a todo el mundo desde arriba. Como dicho, la imagen de la composición parece ser de nueva invención mientras por lo que a su significado se refiere, la influencia bíblica es indudable, así como aquella de los repertorios simbólicos más conocidos, a empezar de Pierio Valeriano que realiza un apartado para esta gema.

⁸⁷² Verd Conradi, 2012:142-143, n. 139.

EMBLEMA XLI

AUTOR: Licenciado Juan Gómez

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse el B. Padre Ignacio ofreciendo sus armas en el templo, a semejança de David, que ofreció a dios la espada del Gigante y la cabeça, que con ella se cortò”.

SONETO: “Ofrece a dios el joven victorioso

Del Idumeo la sangrienta espada

Con la altiva cerviz, que fue cortada

Por su certero braço venturoso.

Vence al contrario vando, y da famoso

Renombre a su nación, que coronada

De verde laure, canta en acordada

Canción, la gala a triunfo tan glorioso.

De tu victoria, Ignacio, los trofeos

Vencedor de ti mismo a dios ofreces,

Degollados del mundo los deseos.

A todo el orbe ilustras, y ennobleces,

Y el en ti vee dignissimos empleos,

De celebrar la gloria, que mereces”.⁸⁷³

Se trata de una construcción emblemática muy descriptiva, tanto en la parte poética (algo normal dado que es su fin) como en la parte visual que muestra a Ignacio mientras entrega sus armas a un templo, sin más. La referencia directa es a la actividad de Ignacio nacida a raíz de su pasado como soldado, de cuyas vestimentas se despojó para entregarse a Dios y logrando extender su palabra y su gloria. Eso se cuenta también en el soneto, mientras el paralelo entre esta imagen de la vida de Ignacio y el episodio de David que, después de haber matado a Goliat favoreciendo así la victoria de los de Israel contra los filisteos, cogió la cabeza del gigante previamente degollado con su espada y la llevó a Dios es algo forzado y que no se encuentra, si no metafóricamente, en las Escrituras Sagradas. De hecho, prestando atención al primer libro de Samuel, David llevó la cabeza (las armas las

⁸⁷³ Luque Fajardo, 1610:122r.-v.

dejó en su tienda) del filisteo a Jerusalén, donde fue recibido por Saúl. El rey decidió así emplearlo al frente de los soldados en varias expediciones con mucho éxito, tanto a cada regreso las mujeres, entre el alborozo general, gritaban: “Saúl mató a mil, David a diez mil”.⁸⁷⁴ Después de muchas peripecias Saúl murió y David lo relevó como rey de Israel y, a raíz de la promesa antes Dios, decidió edificar la casa a él dedicada: el Templo de Jerusalén.⁸⁷⁵

Al ser una ejemplificación de la historia bíblica, este acercamiento poético entre la imagen de Ignacio que entrega las armas y David que hace lo mismo al templo quiere establecer una metáfora entre el elegido de Dios, David, quien puso en marcha la idea de construir el Templo para el Señor, dándole una casa terrenal, e Ignacio quién, entregando sus armas y dedicándose a Dios, dio a él una nueva casa terrenal con la Compañía de Jesús, edificada a lo largo de las décadas.

En fin, podemos afirmar que esta composición, sin mote y donde la mera imagen (descriptiva) no tendría elementos simbólicos sin el aporte del soneto, establece una relación diferente entre las dos partes del “emblema”, el “cuerpo” y la *subscriptio*. La segunda no sólo explica, sino completa el elemento visual que sin el auxilio literario se quedaría entrecortado en su significado. Se puede incluso decir que la maquinaria simbólica reside totalmente en el soneto y la imagen no hace más que ilustrar una parte de esto.

⁸⁷⁴ 1Sam. 17.54-18.7.

⁸⁷⁵ 2Sam. 7.

EMBLEMA XLII

AUTOR: Bachiller Lorenzo de Vallinas

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse un Ciervo paciendo, y a sus pies una Culebra. *Pierius lib. 7. Cervus propter suum calorem angues mirifice persequitur*. Y esta letra.

En Alemania a nacido

Una culebra engañosa,

Pero oponerse no osa

A aqueste Ciervo encendido,

Que dio Vizcaya dichosa

Y aunque batalla no quiera,

Su fuego a buscarla incita,

Porque ponçoña tan fiera,

No es razón, que la permita

Dentro de su misma esfera”.⁸⁷⁶

Este emblema es muy interesante por lo pronto porque insertada en la descripción de la imagen nos brinda la fuente de la idea de la representación. Esta fuente es el séptimo libro de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, dedicado precisamente al ciervo. Sin embargo, la noticia más conocida sobre esta especie y sobre la cual muchas fuentes coinciden es que su principal enemigo en el mundo animal es la serpiente, consiguiendo derrotarla gracias a un don natural. De hecho, la serpiente escondida en su guarida no puede huir del ciervo dado que ese, acercando su nariz a la apertura de la misma sopla en ella atrayendo con su olor la serpiente que, de esta forma, sale de su agujero para ser presa del ciervo.⁸⁷⁷ Estos apuntes naturalísticos fueron moralizados y cristianizados con el Fisiólogo, del cual aprendemos que:

David dice: «Como anhela el ciervo los manantiales de las aguas, así te anhela mi alma, oh Dios». El Fisiólogo dijo acerca del ciervo que es enemigo encarnizado de la

⁸⁷⁶ Luque Fajardo, 1610:122v.

⁸⁷⁷ Plinio, *NH*, XXVIII, 149-151; Eliano, *De nat. Anim.*, II, 9; sobre el tema cfr. Gaide, 2001.

serpiente. Si ésta huye del ciervo a las grietas de la tierra, el ciervo va y llena su garganta de agua de la fuente, y la vomita sobre las grietas de la tierra, y obliga a salir a la serpiente, y la despedaza y la mata. Así también nuestro Señor mató a la gran serpiente [al diablo], con las aguas celestiales, que poseía, como dice el Teólogo, de perfecta sabiduría. Pues la serpiente no puede soportar el agua ni tampoco el diablo la palabra celestial”.⁸⁷⁸

De hecho, como habitual, las informaciones brindadas por el Fisiólogo y por los autores clásicos fueron recogidas también por los diferentes Bestiarios medievales⁸⁷⁹ y por Isidoro de Sevilla en sus Etimologías⁸⁸⁰, formando una tradición literaria y naturalística que se reflejó en varios ejemplos emblemáticos como la composición *Nullis fraus tuta latebris* [Ninguna maldad segura en su escondrijo]⁸⁸¹ de Andrés Mendo o el emblema de Joachim Camerarius *Nullis fraustuta latebris* [El engaño no es seguro en ningún rincón]⁸⁸², en los cuales se representa a un ciervo delante de la guarida de unas serpientes mientras, después de haber soplado en ella, está a la espera de que las culebras salgan de su escondrijo. Claramente esta interpretación está presente también en el repertorio jeroglífico de Pierio Valeriano que otorga a esta calidad del ciervo el significado *Pravitas edomita* [Iniquidad domesticada].⁸⁸³

Sin embargo, pese a esta tradición literaria y simbólica el autor del emblema sevillano indicando el séptimo libro de Pierio nos otorga una huella sobre el real significado de su composición componiendo el mote *Cervus propter suum calorem angues mirifice persequitur* [Por su calor el ciervo persigue prodigiosamente las serpientes]. Esto se refiere a otra interpretación ofrecida por el humanista italiano, es decir *Vehemens appetentia* [Un vehemente deseo], ilustrado por el jeroglífico de un ciervo que se espeja en el agua viendo en ella un sol.

⁸⁷⁸ Fisiólogo, 30, en Pseudo Aristóteles; Anónimo, 1999.

⁸⁷⁹ Así se lee en el *Bestiaire* de Philippe de Thaün y en aquello de Gervaise, en el “Bestiario toscano” o “Libro della natura degli animali y en el “Bestiario moralizzato”, en *Bestiari Medievali*, 1996:150-151; 3434-345; 465; 500.

⁸⁸⁰ II, 18.

⁸⁸¹ Mendo, 1662:121-127.

⁸⁸² Camerarius, 1677:80-81.

⁸⁸³ Valeriano, 1556:lib. VII, f. 52v.

VEHEMENS APPE-
tentia.



Fig. 6.55

Ciervo como *vehemens appetentia*, en Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, 1556, lib. 7, f. 44v.

Comienza su explicación con el mismo versículo del salmo 42 indicado por el Fisiólogo, es decir “Como busca la cierva corrientes de agua, así mi alma te busca a ti, Dios mío”⁸⁸⁴. La cierva por su naturaleza es tan caliente que le apetece comer algo frío para temperar su mismo calor y por eso caza a las frías serpientes. Sin embargo, después de cazarlas y comerlas, y pese al aparente frío que tendría que aliviarla, se vuelve siempre más cálida, al punto de buscar el agua fresca de los riachuelos. Según Valeriano la cierva anhela agua de la misma forma en que el alma anhela Dios.⁸⁸⁵

Es esta entonces la fuente directa usada para la realización del emblema sevillano y se trata de una interpretación menos conocida y que atestigua el estudio de estos repertorios simbólico por parte del mundo humanístico y teológico al principio del siglo XVII. Sin embargo, esta interpretación fue utilizada por algunos creadores de empresas como Girolamo Ruscelli, quien dedicó este tema al cardenal Carlo Borromeo, una de las personalidades más reformadoras de la Iglesia, junto exactamente a Ignacio de Loyola, frente al extenderse de la Reforma Protestante. La imagen de la empresa representa, bajo el mote *Una salus* [La única salvación]⁸⁸⁶ a un ciervo con el cuerpo lleno de serpientes

⁸⁸⁴ Sal. 42.1.

⁸⁸⁵ *Vehementissimi enim desiderii signum esse cervuum ad aquae fontem adspectantem divinae indicant litterae, dum ita canunt. Quemadmodum sitibunda cerva inhiat ad aquarum rivos, ita anhelat anima mea ad te Deus. Cerva enim suapte natura ita calida est, aiunt sacri interpretes, ut frigidissimis reptilium carnibus mirifice relevetur, ideoque eas avidius appetit, quibus absumptis natural illo calore χα τοί τοί οví πσί θειοι magis ac magis concitato, studiosissime gélida fontium fluentia perquirat*, en Valeriano, 1556: lib. VII, f. 53v.

⁸⁸⁶ De Virgilio, Aen., II, 354: *Una salus victis, nullam sperare salutem* [La única salvación para los vencidos es no esperar ninguna salvación].

que se acerca a un pequeño acantilado donde está una fuente en forma de sol del cual brota fresca agua.⁸⁸⁷

⁹⁰
C A R L O
C A R D I N A L
B O R R O M E O.

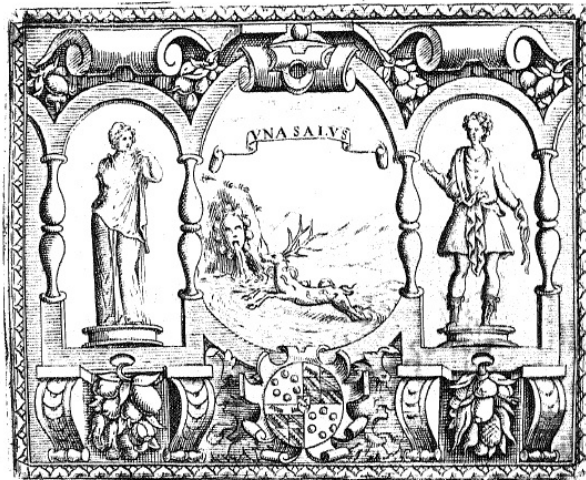


Fig. 6.56

Una salus, en Girolamo Ruscelli, *Imprese illustri*, 1584, p. 90.

El íncipit del comentario podría relacionarse perfectamente al emblema sevillano al afirmar:

Per dichiarazione di questa impresa, è da ricordare, che sempre dal principio del mondo sono stati, & continuamente sono molti huomini, i quali caminando per la via della virtù cercano di servar la santissima legge di Dio, & vincendo le battaglie, che ad ogn'ora alla ragion fanno i sensi, tentano con ogni studio, & fatica loro di farsi tutti spirito, o almeno quanto più spirituali lor sia possibile. Et questi dalle scritture sacre sono chiamati con bellissima similitudine CERVI.

[Como declaración para esta empresa hay que recordar que siempre, desde el principio del mundo, han existido y siguen existiendo muchos hombres los cuales,

⁸⁸⁷ Ruscelli, 1584:90.

caminando por el camino de la virtud, buscan guardar la santísima ley de Dios ganando las batallas que ocasionan en cada momento los sentidos a la razón, e intentan con todos tipos de estudio y fatiga de hacerse todo espíritu, o al menos cuanto más espiritual sea a ellos posible. Y estos [hombres] por las Sagradas Escrituras se llaman con hermosa similitudes CIERVOS].⁸⁸⁸

Pues, el comentario sigue refiriendo de las muchas metáforas e interpretaciones de los Padres de la Iglesia, pero como se puede averiguar del mencionado íncipit y de la imagen, hay total correspondencia con el jeroglífico de Valeriano y el sentido del mismo, es decir, el anhelo del alma por Dios igual que aquello del ciervo para el agua. En este sentido, en los dos tratados se asocia el sol con el agua, con el primero a significar Dios: en Valeriano el sol aparece en el medio del espejo de agua donde el ciervo intenta mirarse mientras se refresca bebiendo; en el segundo el agua brota de una fuente esculpida con la forma de un sol.⁸⁸⁹

Volviendo a la creación en honor de Ignacio, como dicho se explica claramente como Valeriano es la fuente primaria para el emblema cuyo significado remite, gracias a la interpretación brindada con la composición poética, a la culebra como alegoría de la Reforma protestante mientras el caluroso ciervo remite a Ignacio (siempre con el juego de palabras sobre su nombre y el fuego) como gran defensor de la fe cristiana y capaz de frenar la ola protestante (“En Alemania a nacido/ Una culebra engañosa,/ Pero oponerse no osa/ A aqueste Ciervo encendido,/ Que dio Vizcaya dichosa”). Todo el conjunto con su tema y significado relacionado a la figura de Ignacio y su papel en el ámbito de la lucha entre Reforma y Contrarreforma deja pensar que junto a Valeriano como fuente literaria, el emblema en su totalidad pueda ser fruto de un cambio de dedicación de aquello que figura en el tratado de Girolamo Ruscelli para Carlo Borromeo, otro gran defensor de la fe cristiana junto a Ignacio en el mismo ámbito Contrarreformista.

⁸⁸⁸ Íd. Trad. propia.

⁸⁸⁹ Camerarius recoge la empresa de Ruscelli de la cual replica el mote *una salus* y la imagen del ciervo en cuyo cuerpo se agarran las serpientes mientras se aproxima a una fuente de agua. Falta en este caso el elemento del sol; véase Camerarius, 1677:84-85. En 1610 Sebastián de Covarrubias incluyó el emblema *Occido & manduco* [Mato y devoro] en su tratado, con la imagen de un ciervo que lleva en la boca unas serpientes. El humanista español une las dos tradiciones sobre el ciervo explicadas como se entiende de la *subscriptio*: “El ciervo atrae a si con el aliento, de las ciegas cavernas donde mora, la vibora, que le es mantenimiento, y saludable pasto, y a la hora busca del agua viva el nacimiento, con que apaga la sed, assi el que llora sus culpas, con sollozos, y con llanto, mata el pecado, y queda limpio y santo”.

EMBLEMA XLIII

AUTOR: Bachiller Lorenzo de Vallinas

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse un Unicornio recostado mirando una virgen, que fue Hieroglyphico de quando se le apareció la Virgen al Sancto Padre Ignacio al principio de su conversión.

Assi se pudo domar

La no domable fiereza

Por medio de la pureza”.⁸⁹⁰

Y ya se le iban olvidando los pensamientos pasados con estos santos deseos que tenía, los cuales se le confirmaron con una visitación, desta manera. Estando una noche despierto, vido claramente una imagen de nuestra Señora con el santo Niño Jesús, con cuya vista por espacio notable recibió consolación muy excesiva, y quedó con tanto asco de toda la vida pasada, y especialmente de cosas de carne, que le parecía habersele quitado del ánima todas las especies que antes tenía en ella pintadas.⁸⁹¹

Este es el pasaje en el Autobiografía de Ignacio de Loyola sobre la primera aparición de la Virgen, propicia para que Ignacio, todavía indeciso entre la vida mundana y aquella dedicada a emular los santos de la religión despejara las dudas y se dedicara al camino religioso cristiano. En este sentido se explica la fiereza de Ignacio que, recordémoslo, sirviendo como soldado en la defensa de Pamplona de los franceses quedó gravemente herido. Fue durante su recuperación que este hecho tuvo lugar y cuando decidió dejar la indocilidad soldadesca para el camino de pureza religiosa al que pudo dirigirlo solamente la más pura criatura con el fruto procedente de esta pureza, la Virgen María y su hijo. Una vez más en esta recolección de composiciones emblemáticas el relato de vida de Ignacio se puso en comparación con el simbolismo que impregna el mundo en cada una de sus componentes visuales. En este caso la imagen del emblema muestra un unicornio inclinado delante de la Virgen, algo que procede del Fisiólogo y que fue nutrido visualmente en la larga tradición medieval. De hecho, el unicornio se describe como

⁸⁹⁰ Luque Fajardo, 1610:122v.

⁸⁹¹ Autobiografía de Ignacio de Loyola, en Ignacio de Loyola, 1963:93.

animal parecido al cabrito, pero muy feroz, al punto que los cazadores no pueden capturarlo debido a su fuerza extraordinaria y a la peligrosidad de su cuerno. La única manera de cazarlo sería la de poner delante de él: “una doncella inmaculada [vestida] y el animal salta a su regazo. La doncella lo acaricia y lo conduce al palacio real”.⁸⁹²

El Fisiólogo sigue afirmando que el unicornio es una imagen del Salvador, pero esto va más allá de nuestra composición que, como expresado anteriormente y por la *subscriptio* poética, se refiere a la aparición de la Virgen a Ignacio, algo que resolvió la disputa interior sobre si despojarse de su antigua vida y emprender el camino religioso.

Claramente esta característica del unicornio estaba muy conocida en los ambientes humanísticos y artísticos y muchas veces el cuadrúpedo se enseñaba junto a una mujer, como descrito por Cesare Ripa en la alegoría de la Virginidad.⁸⁹³ Por lo que a la emblemática se refiere, si el unicornio aparece en varios ejemplos es verdad que solamente en un caso la imagen representa a un unicornio inclinado delante de una doncella, es decir, exactamente la imagen del emblema sevillano que, de todas forma y pese a tener que ser muy parecido a este ejemplo, no pudo tenerlo como fuente visual dado que se trata del tratado de Antonio de Lorea de 1674 titulado “David pecador, empresas morales, político cristianas”.



Fig. 6.57
Flectit puritati, en Antonio de Lorea, *David pecador*, 1674, p. 363.

⁸⁹² En Fisiólogo, 22, en Pseudo Aristóteles; Anónimo, 1999.

⁸⁹³ *Giovinetta, la quale accarezzi con le mani un Alicorno, perché, come alcuni scrivono, questo animale non si lascia prendere se non per mano di Vergine*, en Ripa, 2012:402.2, p. 594. Este comportamiento del unicornio como también la capacidad de neutralizar cualquier veneno con el toque de su cuerno escribe Valeriano, insertando esta descripción en el capítulo dedicado al rinoceronte y recogiendo las noticias del libro VIII, cap. 20 de la *Naturalis historia* de Plinio; cfr. Valeriano, 1556:lib. II, f. 21v. Sobre el tema del unicornio y sus representaciones véase Restelli, 1992.

Aquí es interesante ver cómo, siempre estando bajo la definición de emblema, la composición no lleva mote y la poesía es muy concisa, al contrario que muchos casos anteriores. Además, la imagen se muestra bastante resumida siendo compuesta solamente por dos elementos que bien describen visualmente el trasfondo moral del emblema y la relación con la vida de Ignacio. Otra cosa interesante es la denominación *Hieroglyphico* con respecto a la imagen del unicornio delante de la Virgen, algo que remite al mero símbolo, aunque compuesto por más cuerpos, y que nos puede brindar un indicio sobre el uso que se podía hacer en aquel tiempo de este término.

EMBLEMA ¿LXIII?⁸⁹⁴

AUTOR: Bachiller Lorenzo de Vallinas

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse dos unicornios bebiendo en dos fuentes.

Para quitar el veneno

De ponçoñosa heregia

Ignacio unicornios cria”.⁸⁹⁵

En el emblema precedente he mencionado que Valeriano cita a Plinio para describir el unicornio como: “fiera muy cruel, de cabeza de ciervo, parecida en sus patas al elefante, en su cola al jabalí, y semejante al caballo en el resto de su cuerpo; de mugido bronco; va señalada en medio de su frente con un cuerno de dos codos de largo”.⁸⁹⁶

Después de este pasaje y del hábito de los cazadores de poderlo capturar solamente gracias a una doncella, concepto que representa el fundamento del emblema que acabamos de ver, Valeriano pasa a describir otra característica muy conocida del animal:

Y todo esto, por el trofeo de un solo cuerno, del que por cierto dicen ser un excelente contraveneno. En efecto, las raspaduras de él sanan muy eficazmente; y un trozo de este cuerno, puesto sobre los manteles de la mesa, comienza a resudar en cuanto se le acerque algo que está envenenado.⁸⁹⁷

Aprendemos de este pasaje que el cuerno de este animal es instrumento muy efectivo como antídoto contra cualquier veneno, pero todavía no se explica cómo lo podía hacer. Esto es algo que se explica en aquella que tiene la pinta de ser la fuente no sólo para esta característica natural del unicornio, sino también para la misma imagen del emblema. Se

⁸⁹⁴ En realidad, se trata del emblema XLIV.

⁸⁹⁵ Luque Fajardo, 1610:122v.

⁸⁹⁶ *Monocerotem aspettimam ait feram, reliquo corpore equo similem, capite cervino, pedibus elephanto similis, cauda apro, mugitu gravi, uno cornu nigro media fronte cubitorum duum eminente*, en Valeriano, 1556:II, f. 21v. Además de Plinio, *NH*, VIII, 20, otra fuente de esta descripción es Eliano, *De nat. Anim.*, III, 41; IV, 52. Traducción del pasaje de Francisco José Talavera Estesio en Valeriano, 2013:159.

⁸⁹⁷ *Et feram nullo negotio capere, atque hoc unius tantum cornu praemio, quod contra venena pollere praedicant: ramenta quippe eius efficacissime sanare, et toris stratis partem eius impositam, si quid veneno vitiatum apponatur, sudorem emittere*, en Valeriano, 1556:II, f. 21v. Trad. en Valeriano, 2103:159.

trata de Paolo Giovio que en su *Dialogo dell'imprese militari et amorose* (1555) describe en estos términos la empresa del capitán Bartolomeo d' Alviano:

*gran defensore della fattione Ursina, difese valorosamente Bracciano contra la forza di Papa Alessandro & prese Viterbo, rovinando la parte Gattesca, in favore de Maganzesi, dicendo che quelli erano il pestifero veleno di quella città. Et essendo stato morto il capo loro Giovan Gatto, fece fare per impresa nello stendardo suo l'animale chiamato l'unicorno, la proprietà del quale è contraria ad ogni veleno, figurando una fontana circondata d'Aspidi, Botti, & altri serpenti, che vi fussero venuti a bere, & l'unicorno prima che vi bevesse, vi cacciasse dentro il corno per purgarla dal veleno, mescolandola come è di sua natura, & haveva un motto al collo, VENENA PELLO.*⁸⁹⁸

[gran defensor de la parcialidad ursina y defendió a Braciano de la fuerça del Papa Alexandre y tomó a Viterbo destruyendo el bando gatesco en favor de los Maganceses, diziendo que aquellos eran la pestilencial ponçoña de aquella ciudad. Y siendo muerto su capitán Joan Gato, hizo poner por empresa en su estandarte un unicornio, que su propiedad es aprovechar contra toda ponçoña; figurando una fuente cercada de áspides, sapos, culebras y d'otras serpientes que venían a beber, y el unicornio antes que bebía mete dentro la punta del cuerno para purgarla de la ponçoña moviéndola como tiene por costumbre, y tenía un mote al cuello que decía: VENENA PELLO].⁸⁹⁹



Fig. 6.58

Venena pello, en Paolo Giovio, *Dialogo delle imprese militari et amorose, con ragionamento di Lodovico Domenichi*, 1559, p. 66.

Pues, ahora sí podemos entender como el cuerno del animal servía de antídoto a todos los venenos, por ejemplo, poniéndolo en un espejo de agua afectado por la toxicidad de todos

⁸⁹⁸ Giovio, 1555:66-67.

⁸⁹⁹ Trad. de Alfonso de Ulloa, en Jovio, 2012:206-207.

los otros seres que vivían en su cercanía. Como claramente se ve de la ilustración el cuerpo de la empresa bajo el mote traducible con “Derrotó al veneno” enseña el unicornio, representado más bien como un caballo blanco, ahondar su mágica varita de hueso en el agua para limpiarla de todas ponzoñas. Esta misma imagen verá muchas reproducciones con muy pocos cambios iconográficos mientras el “alma” se ajustará a los diferentes sujetos a los cuales la composición se dirigía, como explica Bartolomeo Taegio en su *Il liceo* justo después de haber presentado la empresa *Venena pello*:

*Et perchè uno istesso soggetto d'impresa si può accomodare a diversi concetti veggiamo hora se al corpo di questa Impresa si può trovare alma proportionata, overo se far si può una metamorfosi d'una brutta impresa in un bello emblema; Et presupponendo, che l'auttore dell'impresa voglia darci a conoscere ch'egli col mezzo della virtù sua si assicuri dalle offese de maligni, non servirebbe a questo proposito per motto dell'Unicorno EX VIRTUTE SECURITAS, overo un verso che dicesse DALLA SERVITU MIA SICUREZZA NASCE. [...] Hor comincio a conoscere di quanta importanza sia il trovare il soggetto dell'impresa, che servi all'intentione dell'autore. Et perchè veggio di quanto rilievo sia il secondo ricordo che m'avete dato, cioè di fare così il corpo come l'anima dell'impresa in maniera che da se non vogliano dir nulla, & congiunti insieme mostrino la qualità del concetto.*⁹⁰⁰

[Y porque un mismo sujeto de empresa se pueda acomodar con diversos conceptos, veamos ahora mismo si se puede encontrar un alma proporcionada al cuerpo de esta empresa, es decir si se pueda metamorfosar una empresa fea en un hermoso emblema; Y asumiendo que el autor de la empresa quiera brindarnos conocimiento que él, a través de su virtud se ampare de las ofensas de los malvados, no serviría a este propósito el mote del unicornio EX VIRTUTE SECURITAS, es decir un verso que diga DE LA SERVITUD NACE MI SEGURIDAD. [...] Ahora empiezo a conocer la importancia de encontrar el sujeto de la empresa a efecto de que sirva a la intención del autor. Y porque me doy cuenta de la relevancia del segundo recuerdo de vosotros me habéis dado, es decir de hacer el cuerpo y el alma de la empresa de modo que por sí solos no quieran decir nada mientras juntos enseñen la calidad del concepto].⁹⁰¹

⁹⁰⁰ Taegio, 1571:18v.-19r.

⁹⁰¹ Trad. propia.

He citado este extenso pasaje por una triple razón. Primero, en la parte del texto de Taegio que precede esta cita se está debatiendo de la empresa presente en Giovio, así de confirmar cuanto no sólo la empresa en sí, sino la característica de referencia del unicornio fuese muy bien conocida. Segundo, en este discurso entre el teórico y el práctico se explica que la misma imagen, es decir el mismo cuerpo de la empresa puede seguir usándose sin modificaciones dado que lo que marca la diferencia es más bien el alma (el mote o letra), es decir la intención de la empresa y, claramente, del sujeto al cual pertenece. Así que no sorprende encontrar en varios repertorios de emblemas o empresas la misma imagen con diferentes almas.⁹⁰²

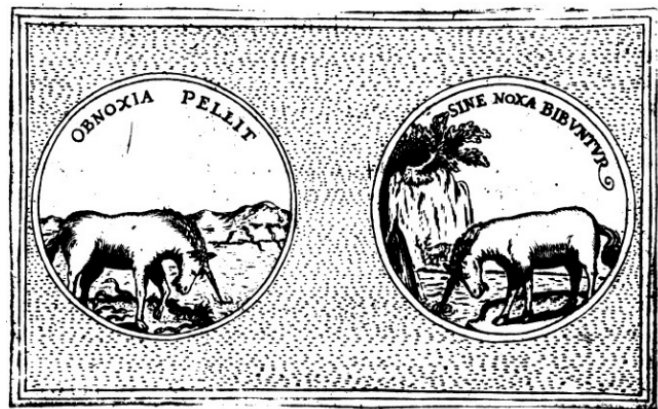


Fig.6.59
Empresas con el unicornio, en Giovanni Ferro, *Teatro delle imprese*, 1623, p. 47.

Finalmente, me parece digno de mención la afirmación del intento que se hace de convertir esta empresa en emblema moldeando sus elementos. Pues, se trata de especulaciones teóricas que estaban en su auge en aquellos años y que como veremos en las conclusiones se arrastrarán de alguna forma hasta el siglo XVII, incluso dejando el debate teórico para transferirse directamente a la práctica.

Lo que es cierto es que la característica del cuerno del unicornio y el uso que el animal hacía de él era algo de gran alcance y en esta ocasión se duplicó el cuerpo de la empresa de Giovio para acomodar el significado al sentido que el autor quiso otorgar a la

⁹⁰² Véase al respecto Ferro, 1623:46 ss.; Piccinelli, 1678:168-169. En ámbito español la misma imagen fue usada por Marco Antonio Ortí en 1640 con el mote *Fugat venenum* [Disipa el veneno] para indicar la reconquista de Valencia por parte de Jaime I y la derrota del Islam. El unicornio indica al rey cristiano; la fuente es alegoría de la ciudad de Valencia; el veneno que viene extirpado del poder del cuerno corresponde al Islam; en Oortí, 1640: Geroglífico XXVII, f. 80r.

composición. Cabe decir que en este caso la descripción no es precisa dado que habla de dos unicornios que beben de las fuentes. En realidad, como visto, todavía no está bebiendo sino se acaban de acercarse al agua con sus cuernos para borrar cada traza de veneno, como puntualmente se describe en la *subscriptio* que sigue a la imagen y que, al no existir alma, acerca esta composición a un emblema más que a una empresa, realizando aquella conversión antes expuesta por Taegio. Finalmente, he identificado la empresa de Giovio como fuente directa del autor del emblema sevillano porque incluso en la explicación de la imagen se refiere al antagonista con el término “ponçoña”, el mismo término usado por Alonso de Ulloa en la traducción del tratado italiano y que he decidido citar en su versión original, sin actualizar a una versión más moderna exactamente para subrayar esta cercanía entre las dos situaciones. Claro está, en el caso de la empresa de Bartolomeo d’Alviano la “ponçoña” es el enemigo invasor mientras en el caso del emblema para el certamen sevillano aquella “ponçoñosa” es la herejía, es decir, los protestantes.⁹⁰³ Claramente el sentido de duplicar la figura del unicornio remite a la Compañía de Jesús, puesta en marcha por Ignacio para eliminar el veneno protestante a través de los nuevos apóstoles de Cristo que se criaron en el seno de la Orden e indicados por los dos animales, compañeros del primer unicornio que se rindió a la Virgen en el emblema anterior y que respondía a la persona de Ignacio.

⁹⁰³ Este término hoy puede significar tanto la sustancia venenosa como también una “doctrina o práctica nociva y perjudicial a las buenas costumbres”, es decir, algo que bien se aproximaría a la doctrina protestante de entonces. Sin embargo, como transmitido por Sebastián de Covarrubias en su Tesoro de la lengua castellana, a principios del siglo XVII el único significado asociado al término es aquello de veneno. Así que es a través del uso atestiguado en los siglos, como en el caso de nuestro emblema, que esta palabra adquirió también el segundo significado.

EMBLEMA ¿LXV?⁹⁰⁴

AUTOR: ¿Bachiller Lorenzo de Vallinas?⁹⁰⁵

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse un Leon cercado de llamas. Y es de notar que el Leon teme mucho al fuego, y de sus huessos se puede hacer fuego.

Del fuego, que lo à cercado,

Aunque mas huyga el Leon,

Sus huessos un fuego son,

En que quedará abrasado.

Ignacio aun herido en tierra

Huye de un fuego mas fuerte,

Pero presto hará en el suerte

El fuego, que en si se encierra”.⁹⁰⁶

Ya en el Fisiólogo tenemos una descripción de las tres naturalezas del león entre las cuales leemos que *Septi a venatoribus, vanabulis terrentur. Rotarum timent strepitus et magis ignes* [Rodeados por los cazadores, las brochetas los espantan. Temen el alboroto de las ruedas y, sobre todo, el fuego],⁹⁰⁷ algo que se refleja también en los jeroglíficos de Horapolo donde se describe la imagen del león con antorchas para significar el hombre en cólera al que el fuego devuelve la razón.⁹⁰⁸ Eso se debe a que el león no teme a ninguna cosa más que a las antorchas encendidas, algo que lo somete sumamente. Como sabemos, los jeroglíficos descritos en Horapolo, sobre todo del segundo libro redactado por el desconocido “Filipo”, incluyen en gran cantidad los significados del fisiólogo así que no sorprende ver esta analogía, pero estos datos proceden también de otras fuentes antiguas como Eliano quien explica, además de que el león odia al fuego,⁹⁰⁹ que es animal muy fogoso y por eso los egipcios lo vincularon al culto de Hefesto. Además, explica que por

⁹⁰⁴ Se trata del emblema número XLV.

⁹⁰⁵ No hay indicación del autor. Es todavía posible que al ser el emblema anterior y el siguiente marcado como “del mismo autor” siga tratándose también en esta ocasión de Lorenzo de Vallinas.

⁹⁰⁶ Luque Fajardo, 1610:122v.-123r.

⁹⁰⁷ En el Fisiólogo latín versio bis, en *Bestiari Medieuali*, 1996:14-15.

⁹⁰⁸ II, 75.

⁹⁰⁹ *Hist. An.*, VI, 22.

el calor que se genera en su interior el león siente total aversión al fuego exterior.⁹¹⁰ Esta última es la única noticia antigua que puede aproximarse a la descripción del emblema sevillano donde se relata sobre la posibilidad de hacer fuego de los huesos del león, es decir, de su interior. Sin embargo, toda esta tradición literaria fue recolectada por Valeriano que en el primer libro de su tratado enteramente dedicado al león le otorga el significado de: “el que se asusta con el fuego”, explicando que “por ser el fuego algo innato y llevarlo metido en lo profundo de sus huesos, siente especial terror ante el fuego, de manera que nada teme tanto como que se le haga frente con teas”.⁹¹¹ El humanista italiano añadió que si este jeroglífico del león junto a las antorchas simboliza una persona asustadiza ante el fuego, según su personal opinión esta sería la representación del “furor sometido”.⁹¹²

Valeriano es entonces la fuente directa para el emblema sevillano al describir tanto el símbolo del león rodeado por llamas, o antorchas, como la posibilidad de que el fuego pudiera generarse de sus huesos. El autor establece el paralelo entre este hecho naturalístico y el fuego de Ignacio que se convirtió desde aquello de la guerra que lo dejó en tierra herido, y del cual huyó, en el ardor para la fe que ya encerraba en su interior y que por fin dejó estallar.

Por lo que a los precedentes emblemáticos se refiere tenemos básicamente tres diferentes representaciones del león que huye del fuego. El primer ejemplo se encuentra en el tratado de Girolamo Ruscelli de 1566, donde Juana de Aragona tiene como empresa el mote “Con estas” junto a la imagen de un león asustado delante de tres antorchas sujetadas por una mano. Sin embargo, en esta ocasión el significado es diferente si lo comparamos a la característica de la fiera que hemos descrito dado que las facies encendidas tienen cada una diversos significados.⁹¹³ De forma parecida Joachim Camerarius propuso la imagen de un león a punto de huir de una antorcha en llamas,⁹¹⁴ mientras la imagen que más se acerca a la nuestra es tardía al encontrarse en la segunda edición extendida de las

⁹¹⁰ Por estas razones según los egipcios el león es el hogar del sol; Eliano, *Hist. An.*, XII, 7. Otras noticias sobre la conflictiva relación del león con el sol las refieren Homero, *Il.*, XI, 550-555; Plinio, *NH*, VIII, 52; Opiano, *Cyn.*, IV, 133-134; Aristóteles, *HA*, IX, 44, 629 b 21-2; Artemidoro, *oneir.*, II, 12; cfr. Horapolo, 2011:400.

⁹¹¹ *quod ignem ingenitum et in ipsis ossibus abstrusum gestat, ignem tamen praecipue formidat, adeo ut nihil aeque vereatur atque praetentas faces*, en Valeriano, 1556: lib. I, f. 9r. Trad. en Valeriano, 2013:67.

⁹¹² *rei istitus interpretationem esse dixerim edomitum furorem*, en *IBIDEM*.

⁹¹³ Cfr. Ruscelli, 1566:274-280.

⁹¹⁴ Cfr. Camerarius, 1677: II, pp. 18-19.

Empresas morales de Juan de Borja (1680). Toda la empresa se crea alrededor de la noticia del temor que el león le tiene al fuego y, bajo el mote *Magnis vana terret* [A los grandes aun lo vano los espanta], se muestra la imagen de la fiera que, con la cola entre las patas posteriores, escapa de las llamas originadas por un incendio en una pila de leña.⁹¹⁵



Fig. 6.60
Magnis vana terret, en Juan de Borja, *Empresas morales*, 1680, p. 169.

⁹¹⁵ Cfr. Borja, 1680:168-169.

EMBLEMA XLVI

AUTOR: ¿Bachiller Lorenzo de Vallinas?⁹¹⁶

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse una Lampara encendida, que es symbolo de la Compañía de Jesús. Alrededor del fuego, este titulo. *Lampades eius lampades Ignis*. Alrededor del agua. *Aquae multae non potuerunt extinguere*. Alrededor del azeyte. *Oleum effusum nomen tuum*.”

Aunque me quiera apagar,

O mi luz escurecer

El agua, no à de poder,

Que el azeyte me à de dar

Virtud, para mas arder”.⁹¹⁷

Este emblema es más bien la ilustración simbólica de los tres versículos del Cantar de los cantares que aparecen como motes de los tres diferentes atributos de la imagen. Además, el autor establece una especie de juego sobre el uso y significado del término *lampades*. Este aparece en el versículo 8.6 del Cantar de los cantares⁹¹⁸ y si con referencia a este pasaje bíblico fue traducido vulgarmente con “dardos”, en realidad puede interpretarse como “lampara”, “linterna”, “antorcha”, hacha”,⁹¹⁹ es decir, se puede visualizar exactamente como en la imagen del emblema cuyo sujeto principal es una lampara que, según la traducción que Sebastián de Covarrubias restituye en el Tesoro de la lengua, corresponde a “un vidrio hondo lleno de aceite dentro del qual arde una mecha travada en una redcilla que llaman mechero”.⁹²⁰ De hecho, utilizando el mencionado versículo como mote para el primer componente del emblema (una lampara encendida), ese remite a la doble vertiente de significado. La primera, fruto de la traducción bíblica que resulta ser “sus dardos son dorados de fuego”; la segunda, traduciendo *lampades* de forma literaria, es decir, lampara según la definición antes citada. En este sentido se habla de lampara encendida como símbolo de los jesuitas por ser el contendor del fuego de la fe y

⁹¹⁶ Véase nota sobre el autor del emblema precedente.

⁹¹⁷ Luque Fajardo, 1610:123r.

⁹¹⁸ Biblia Sacra Vulgatae, 1592:583.

⁹¹⁹ Cfr. Forcellini, Aegidio, s.v. Lampas, en *Lexicon Totius Latinitatis*, vol. IV.

⁹²⁰ S.v. “Lampara”.

de Ignacio, el mismo resplandor que contiene en sí el monograma IHS, verdadera y habitual insignia de la Compañía.

El segundo elemento visual es el agua junto al versículo *aqua multae non potuerunt extinguere* [las aguas caudalosas no podrán apagar (el amor)],⁹²¹ mientras el tercero es el aceite con la letra *Oleum effusum nomen tuum* [aroma que se expande es tu nombre].⁹²²

Pues, gracias a la *subscriptio* podemos entender que el agua, habitualmente usado en los emblemas religiosos con valor positivo, de purificación y conversión, aquí se asume como el elemento contrario al fuego, capaz de apagar los dardos en llamas que representan a Ignacio y a su fervor divino que de él se desprende, al igual de lo que quiere comunicar el símbolo de la Compañía con el monograma de Cristo puesto en el medio de una sol o de las llamas. Lo que impide que esta llama se apague es el aceite, sustancia en que la mecha está hundida y que representa a Cristo y su palabra capaz de contrastar las dudas que puedan surgir en el camino hacia la fe e incluso vigorizarla siempre más.

Pues, se puede afirmar que esta composición casi se propone establecer el emblema propio de Ignacio siguiendo la vía trazada por aquello oficial de la Compañía, entonces con el elemento ígneo que no sólo desprende (como en el IHS) calor, alumbre y ardor, sino que al referirse a Ignacio, una persona terrenal con su pasado mundano, necesita de la aportación de la esencia divina (el aceite según las palabras del Cantar) para contrarrestar los ataques del agua. Sólo queda por entender las razones por las cuales el autor del emblema quiso significar por medio del agua algo negativo y que posiblemente pudiera apagar la fe de Ignacio. Pues, cabe decir que en el emblema XLIV los dos ciervos que de la imagen ahondan sus cuernos en el agua que representa la “ponçoñosa heregia” para cancelar el efecto de su veneno. Todo apunta a que, al ser los dos emblemas de la misma autoría, se hubiera querido establecer una especie de continuidad ente los mismos, utilizando elementos iguales con significados afines entre las diferentes composiciones. Finalmente, cabe decir que, pese a existir varios ejemplos de emblemas y empresas centrados en la figura de la lámpara,⁹²³ el presente emblema es más bien una creación novedosa del autor y basada sobre todo en la ilustración simbólica de los versículos del Cantar para los cuales no le ha faltado la típica agudeza que se requería para la composición poética y artística en aquella época.

⁹²¹ Cant. 8.7.

⁹²² Cant. 1.3.

⁹²³ Cfr. Ferro, 1623:428-429; Piccinelli, 1678:465.

EMBLEMA XLVII

AUTOR: ¿Bachiller Lorenzo de Vallinas?⁹²⁴

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse un Aguila mirando al Sol, y otras menores haciendo lo mismo.

Con alto vuelo al Cielo remontada

Del Sol los rayos en su ardiente esfera

El Aguila de espacio quieta espera,

Por quedar en el Sol mas transformada.

Lleva sus hijos a la luz dorada,

Para hacer experiencia verdadera,

Si son sus hijos, por la igual esfera,

Con que ella se detuvo en su morada.

Soys un Aguila Real Ignacio Sancto,

Que en el Sol de justicia contemplando

Aranzeles dexastes estampados,

Con que puedan los hijos sin espanto

De hito en hito a el sol estar mirando,

Como hijos de tal Padre señalados”.⁹²⁵

El autor de estos últimos jeroglíficos, ya lo hemos comentado, desarrolla con sus composiciones un discurso que se puede definir unitario, pero lo que es cierto es que toda la emblemática presentada por él para esta justa poética se propone llevar simbólicamente a cabo el recorrido de Ignacio desde su conversión hasta su beatificación. El mundo natural y su interpretación cristiana fueron para este autor una gran mina de ideas y para este símbolo se dirige otra vez a la tradición expuesta en el Fisiólogo. En este, recogiendo las palabras del Salmo 103, “como un águila se renueva tu juventud”,⁹²⁶ se afirma que cuando el águila envejece, sus ojos y sus alas se hacen pesados y la vista se le enturbia, algo que acarrea un gran problema dado que se trata de los dos elementos que más la

⁹²⁴ Véase nota sobre el autor del emblema precedente.

⁹²⁵ Luque Fajardo, 1610:123r.-v.

⁹²⁶ Sal 103 (102).5.

definen siendo conocido como el animal que más alto vuela y que más lejos puede ver.⁹²⁷ Pues, busca entonces un manantial de agua pura (otro elemento que ya se ha visto en los precedentes emblemas del mismo autor e identificado como símbolo de la herejía en el emblema de 46 y de la fe o doctrina depurada de las herejías en el 44) donde puede percibir más fácilmente el reflejo del sol y, sumergiéndose tres veces “se renueva y vuelve a ser joven”, consiguiendo volar “hacia el éter solar” quemando de esta forma sus viejas alas y la niebla de sus ojos.⁹²⁸ El mismo Fisiólogo explica la cristianización de una forma que se puede sobreponer a la perfección a la imagen y a la vida de Ignacio:

De este modo también tú, hombre, si posees el ropaje del hombre viejo y los ojos de tu corazón están nublados, busca el manantial espiritual, la palabra de Dios que dice: «Me abandonaron, fuente de agua viva».⁹²⁹ Y vuela a lo alto del sol de la justicia, Jesucristo, y despójate del hombre viejo y de sus acciones, y báñate tres veces en el eterno manantial, en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo; y despójate del hombre viejo, es decir, del viejo ropaje del diablo, y vístete el nuevo, el que fue creado a imagen de Dios, y se cumplirá también en ti la profecía de David: «Se renovará tu juventud como la del águila».⁹³⁰

Pues, palabras que resumen a la perfección el camino emprendido por Ignacio y que puede ser metáfora de aquello hacia el sol del águila. Sin embargo, otro elemento del emblema que aparentemente no encuentra explicación son las águilas más pequeñas que según la descripción siguen a la mayor en su vuelo. Siempre en el Fisiólogo, consultando la *versio BIs*, quizá la más consultada y que fue a completar la habitual moralización del Fisiólogo con noticias procedentes de las Etimologías de Isidoro de Sevilla, el *explicit* del pasaje sobre el águila comenta que esta ave si puesto delante de los rayos del sol no baja su mirada e incluso expone sus polluelos a los mismos rayos agarrándolos. Aquellos que se quedaban inmóviles mientras dirigen la mirada fija al sol los salva como digno de la raza;

⁹²⁷ Así lo explica Isidoro de Sevilla en sus Etimologías (XII, 7, 10) donde explica que el nombre águila procede de *acumen oculorum*, es decir, la agudeza de los ojos. En efecto este animal cuando vuela sobre los mares sabe ver el más pequeño pez nadando, algo imposible por el ojo humano; cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA (2006), p. 80-81.

⁹²⁸ S.v. “Águda” en el Fisiólogo, en Pseudo Aristóteles; Anónimo, 1999.

⁹²⁹ Jer. 2.3.

⁹³⁰ S.v. “Águda” en el Fisiólogo, en Pseudo Aristóteles; Anónimo, 1999.

al contrario, aquellos que bajan la mirada los rechaza.⁹³¹ Aquí tenemos entonces la explicación de las águilas menores, más pequeñas, o polluelos que hacen lo mismo que el águila mayor alegoría de Ignacio, es decir aguantar la mirada hacia el sol.

Por lo que a la emblemática se refiere, el tema sacado del Fisiólogo constituye un sujeto emblemático muy utilizado declinando la historia en diferentes maneras, centrándose más en el viaje hacia el sol del águila, en su renovación al perder las plumas o en el episodio completo con los polluelos que siguen a su madre o en sus garras para que fijaran directamente la luz sin apartar la mirada. Claramente los círculos jesuíticos conocían a la perfección esta leyenda como muestran dos emblemas creados para las honras que el Colegio madrileño de la Compañía organizó por María de Austria en 1603. El águila se muestra, claramente con corona por referirse a la realeza y a la vida más allá de aquella terrenal que espera a la emperatriz después de haber conocido a Dios después de su muerte, exactamente como el águila que mira el sol y renueva su vida perdiendo el plumaje. En efecto, si en el primer emblema se representa el águila en vuelo que mira al sol, en el segundo la misma águila pierde las plumas batiendo las alas.⁹³² En Jacobo Typotius la imagen es muy parecida con el águila en vuelo, esta vez sin atributos mundanos, mientras apunta hacia el sol que emite sus rayos al salir de unas nubes.⁹³³ Imagen que fue usada también por Juan de Borja en 1581 con el mote *Vetustate relicta* [Dejar atrás la vejez]. El añadido de los polluelos aparece ya en tratados italianos como las empresas de Giovan Battista Pittoni (1562), donde se dedica al poeta Unico Accolti Aretino una empresa con el cuerpo de un águila en vuelo con el polluelo entre sus garras mirando hacia el sol para significar la prueba de sabiduría,⁹³⁴ o Giulio Cesare Capaccio quien escribe: *impresa ch'io feci dell'Aquila che prova gli Aquilotti al Sole con questo motto, SUSTINUERE DIEM, per far conoscere che un principe, fece grande esperienza di alcuni suoi amici in pericolosi negotii* [empresa del águila que prueba a los polluelos

⁹³¹ En el Fisiólogo latino *versio Bis*, s.v. “aquila”, en Bestiari Medievali, 1996:24-25: *Cum vero contra radios solis ponitur, visum non flectit. Denique pullos suos unguibus suspensos radio solis obicit. Et quos immobiles viderit tenere oculorum aciem contra solem, velud dignos genere conservat. Et quos viderit flectere oculos, quasi degeneres abicit.* Véase también Isidoro de Sevilla, XII, 7, 10-11.

⁹³² El primero lleva por mote *Legitima proles Solem in tentis oculis contemplatur* [La legítima descendencia observa el sol con ojos atentos]; el segundo *Renovabitur ut aquilae iuventus mea* [Será renovada mi juventud como la del águila]; en Libro de las honras, 1603:59r; 60r.

⁹³³ El autor refiere toda la leyenda descrita en el Fisiólogo otorgando a la composición el mote *Semel in aeternum* [Por siempre en la eternidad]; cfr. Typotius, 1601-1603:III, pp. 135; 138.

⁹³⁴ Con el mote *sic crede* para simbolizar la prueba de sabiduría; cfr. Pittoni, 1568:82.

con el sol que yo hice con este mote, SUSTINUERE DIEM, para indicar que un príncipe hizo gran experiencia de algunos amigos suyos en peligrosos negocios].⁹³⁵



Fig. 6.61

Sustinere diem, en Giulio Cesare Capacci, *Imprese illustri*, 1592, f. 98v.

Sin embargo, la imagen que parece acercarse más a la descripción del emblema sevillano, es decir, con el águila mirando al sol y otras menores haciendo lo mismo, sin indicación de que iban en sus garras, la encontramos en el emblema de Sebastián de Covarrubias titulado *Tu mihi solus eris* [*Tú solo serás para mí*] y donde el águila mira directo al sol de una peña mientras los pequeños se tiran del mismo monte, con aquellos en vuelo que siguen mirando hacia la luz mientras aquello ya en tierra, arrojados por la misma águila, apartan su mirada del sol.



Fig. 6.62

Tu mihi solus eris, en Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, centuria I, f. 79.

⁹³⁵ En Capaccio, 1592:98r.-v.

Según la *subscriptio* de Covarrubias el sol alude a Dios y los hijos del águila guarda todas sus esperanzas en ella,⁹³⁶ de forma muy parecida al emblema para la beatificación de Ignacio en que los polluelos representan los verdaderos seguidores de Ignacio y de la compañía.

⁹³⁶ “Muchos autores graves han escrito,/ El Aguila probar a sus polluelos,/ Si miran cara el sol, de hito en hito,/ Y sino, los derruecan por los suelos./ O verdadero Sol, Dios infinito,/ Si de mi pensamiento los hijuelos,/ En vos no ponen, toda su esperança,/ Desechelos mi alma, sin tardança”, en Covarrubias y Horozco, 1610:I, f. 79r.-v.

EMBLEMA XLVIII

AUTOR: ¿Bachiller Lorenzo de Vallinas?

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse un Cavallero armado, y una mano, que le estava pegando fuego. Y en ella esta letra. *In igne probatur aurum*. En la celada, *Caput eius aurum optimum*. En el espaldar. *Renes eius accinxisti auro*.”

Oro de finos quilates

Son mis armas, y blason,

Que grande defensa son

Contratan fieros debates.

Y assi mundo emprende fuego,

Que ese podrá abrasarlas,

Mas antes purificarlas,

Para que te vença luego”.⁹³⁷

En este caso la representación es más bien alegórica, y se le añaden letras bíblicas que aluden al elemento simbólico más importante del conjunto pero que no se muestra en la pintura apareciendo solamente en la poesía. Se trata del oro. Ahora bien, el caballero armado que es el sujeto de la imagen debería llevar puesto una habitual armadura de hierro, pero una mano que sale del lateral prueba el temperamento de este metal acercándose con una llama. La mano es aquella de Dios y el fuego, alusión a la fe en Dios y en la religión, es alegoría que remite a la naturaleza purificadora de este elemento según las escrituras, algo que ya hemos visto en el mismo certamen sevillano por lo que respecta a los emblemas número 2 y 28. En el presente emblema Dios pone a prueba el metal que forma la armadura del soldado Ignacio a través del fuego (siempre subyace el paralelo entre el mismo nombre de Ignacio y el elemento ígneo), de una forma muy parecida a cuanto visto ocurrir en el crisol puesto sobre las llamas. Este examen divino y sus resultados está descrito por las letras. La mano con el fuego lleva *In igne probatur aurum* [En el fuego se prueba el oro]⁹³⁸ y, de hecho, el metal de la celada sugiere que en realidad su material, o mejor lo que guarda en sí, después de la acción del fuego así se describe:

⁹³⁷ Luque Fajardo, 1610:123v.

⁹³⁸ Ecl. 2.5. Véase también Prv. 17.3

Caput eius aurum optimum [Su cabeza es oro finísimo].⁹³⁹ De la misma forma el espaldar de la coraza lleva inscrita la letra *Renes eius accinxisti auro* [Con un cinturón de oro puro].⁹⁴⁰ Así que, como se escribe en la composición poética que sigue el conjunto imagen/letras, el oro después de la acción cortante del fuego, que lo convierte en el metal más puro y fino, constituye el material de las armas de Ignacio; clara alusión a la fe y a la doctrina cristiana que, propagándose, puso el mundo entero a prueba para purificarlo bajo la palabra de Dios. Algo en que Ignacio fue precursor.

Al indicarse como emblema, y me refiero sobre todo en su parte visual, como afirmado el elemento simbólico se queda mencionado en la parte literaria (*inscriptio* y *subscriptio*) pero falta en la parte visual que, al contrario, se resuelve más bien en una imagen más descriptiva que simbólica, con un elemento típico de la emblemática española, la mano que entra en escena de un lado, y la otra parte más afín a las representaciones alegóricas, con el caballero que representa a Ignacio y, sobre todo, el efecto que provocó en él la fe en Cristo. Por eso, establecer fuentes primarias de las cuales el autor pudo recoger las ideas es imposible e incluso es más que probable que la idea fuese original dado que si existen emblemas centrados en la figura de un caballero o soldado, en ninguna ocasión el alma de la representación se refiere más bien a las diferentes partes de la armadura y deja el foco del emblema a la parte literaria, como lo son los versículos bíblicos en esta ocasión.

⁹³⁹ Cant. 5.11.

⁹⁴⁰ Dan. 10.5.

EMBLEMA XLIX

AUTOR: ¿Bachiller Lorenzo de Vallinas?

TÍTULO: -

CUERPO: “Pintòse un Cavallero armado, en el escudo, y celada esta letra. *Ad maiorem Dei gloriam*. Y huyendo la muerte.

En la guerra de Marte mis averes
Tenia por blanco, mi feliz progresso
Mas me excitava de la guerra a el peso
Eran peligros, gloria; el mal, plazerres;
Mas posponiendo ya vanos quererres,
Y pesando mis obras en fiel peso
Para que llenas tengan buen sucesso,
Mi Dios, mi gloria, y fin tu solo eres.
Que por ellos sin ti recebi herida,
Y sin ellos por ti quedo mas fuerte,
Pues me es tu gloria, fin, celada, escudo.
Con tales armas conquiste tal vida,
Con ellas contrastè la cruda muerte,
Y sin ellas esta ve muy desnudo”.⁹⁴¹

La conclusión del certamen poético simbólico no puede ser de otra forma que con la representación de un caballero armado que lleva la expresión *Ad maiorem Dei gloriam*. Se trata de lema que quizá tuvo su procedencia de la primera carta a los Corintios,⁹⁴² pero que llegó a ser el lema oficial de la Compañía de Jesús y, con el tiempo, del mismo san Ignacio.⁹⁴³ En efecto, el lema aparece muchas veces y con diferentes pequeñas variaciones (como “gloria divina”) en los escritos de Ignacio como su Autobiografía, los Ejercicios espirituales y en las Constituciones, hasta el punto que, como indicado por Ortega Mentxaka, Jerónimo Nadal lo incluyó en la explicación del fin de la Compañía de Jesús explicando que Ignacio lo utilizó en la mayoría de los pasajes de las

⁹⁴¹ Luque Fajardo, 1610:123v.-124r.

⁹⁴² 1Cor. 10.31.

⁹⁴³ Sobre el tema véase Ruíz Jurado, 2001; Caporale, 1992.

Constituciones.⁹⁴⁴ Por esto el lema o su forma abreviada AMDG se encuentran muy a menudo asociadas a la figura de Ignacio por ser el fin de la Compañía y la expresión por él más usadas.



Fig. 6.63
Constitutiones Societatis Iesu, Roma, 1606.

En este emblema la letra de Ignacio y de la Compañía se halla escrita en el escudo y en la celada, dos elementos defensivos de la armadura del caballero Ignacio y que, para acabar con todos estos emblemas dedicados al santo, deja patente el carácter beligerante de la orden tanto en su comienzo, cuando Ignacio era un verdadero soldado, como cuando depuso ideológicamente las armas temporales: “así se determinó de velar sus armas toda una noche, sin sentarse ni acostarse, mas a ratos en pie y a ratos de rodillas, delante del altar de Nuestra Señora de Monserrate, adonde tenía determinado dejar sus vestidos y vestirse las armas de Cristo”.⁹⁴⁵

⁹⁴⁴ Cfr. Ortega Mentxaka, 2017:244, n. 45.

⁹⁴⁵ Autobiografía en Ignacio de Loyola, 1963:97.

Con esto se resolvió no sólo ser defensor de Cristo y del dogma, sino también aceptó Cristo en él, de forma que, como explica la poesía, alcanzó ser para él todas sus defensas (el escudo y la celada) con las cuales contrastar la muerte y la vida mundana.

Pues, una vez más estamos delante de un emblema más bien descriptivo que se puede definir más bien una ilustración para la composición poética que está mucho más rica de detalles. Como en el caso precedente no podemos establecer un ejemplo anterior dado que la parte simbólica y emblemática puede considerarse muy reducida, casi inexistente más allá de la tríplice formación del conjunto, formado por letra, imagen y poesía.

Otro elemento que destacar es la elección de presentar este emblema para cerrar la descripción. Un emblema que resume perfectamente la vida de Ignacio antes y después de la conversión y la formación de la Compañía, una vida cuya proposición siempre fue la defensa, antes material/militar y luego espiritual/militar, con el segundo término “material” referido a su papel como soldado de Cristo. Armada en la que todos los jesuitas aspiraban alistarse.

CONCLUSIONES

A lo largo de los capítulos que componen esta tesis, hemos realizado un recorrido que analiza desde el exordio del conocimiento jeroglífico italiano en el siglo XV hasta la más madura práctica española del comienzo del siglo XVII, cuando la tradición transalpina se matizó, también por la intervención de los dictámenes religiosos al respecto, hasta incluir otras formas simbólicas que crearon un panorama jeroglífico incierto, tanto en el plano teórico como práctico. Ahora bien, para mejor comprender las conclusiones alcanzadas es preciso enlazar los resultados de los capítulos que componen este itinerario entre literatura, arte y filosofía.

En el primer capítulo, donde se tratan casi solamente temas de matriz humanística en territorio italiano, se analiza el redescubrimiento de los jeroglíficos egipcios y los dos modos más difundidos de interpretarlos por parte de los estudiosos transalpinos: arqueológico-literario y filosófico-hermético. La metodología arqueológica se ceñía principalmente a las noticias que procedían de los autores clásicos y de los vestigios arqueológicos descritos por los humanistas/viajeros del siglo XV o que podían verse entre los restos encontrados en suelo italiano. En cuanto a la interpretación filosófica, se trata de un constructo que se generó en Florencia a raíz de los estudios de Marsilio Ficino, pero capaz de extenderse también a otros centros humanísticos como Bolonia o Venecia, siendo la metodología más utilizada en cuanto a interpretación de los jeroglíficos en territorio italiano. Dato que se percibe a través del análisis de los textos fundamentales para la difusión del conocimiento de los jeroglíficos, como en el caso del más influyente entre estos, los *Hieroglyphica* de Valeriano, capaz de contribuir no solamente a los estudios sobre el género llevándolo al punto más alto, sino transmitiéndose a lo largo del tiempo. En efecto, como se verá en los capítulos siguientes, este siempre será uno de los volúmenes más utilizados como fuente para la práctica simbólica en toda Europa, inclusive en España. En el volumen de Valeriano resulta patente el sustrato filosófico neoplatónico para la interpretación de los jeroglíficos egipcios. Efectivamente este poder tan profundo de las imágenes, capaz de explicar la transmisión de la sabiduría de Dios al ser humano, fue conocido también por Andrea Alciato, iniciador teórico (y no práctico) de la emblemática. Aunque en principio este término se refería al uso artístico y ornamental de la primigenia formación epigramática, en menos de una década llegó a una construcción tríplice, en que la parte literaria se acompaña de la parte visual. Esta última, en las palabras documentadas del mismo Alciato, se entiende exactamente como parte

jeroglífica, o más bien como parte visual que tenía las mismas especificaciones de cuanto creía tener el jeroglífico. Otra vertiente simbólica que refleja este carácter de las antiguas letras egipcias, poniéndolas incluso como origen histórico del género, se encuentra en los teóricos de las empresas. Un buen número de humanistas y literatos se esmeraron en crear tratados de empresas en cuyos apartados ahondaron en el nacimiento de esta práctica. Sin embargo, esto se verá con más detenimiento en el tercer capítulo, en este primer capítulo se analizan más bien las dos primeras teorizaciones del género de la empresa (obra de Paolo Giovio y Girolamo Ruscelli) y el indudable conocimiento del texto de Alciato, como se desprende de algunas composiciones que encuentran cabida en estos volúmenes y que denuncian no sólo la cognición del milanés, sino también el conocimiento de algunos jeroglíficos por él efectivamente utilizados. Esta tradición jeroglífica, o para mejor decir el acarreado filosófico del que hemos hablado, fue la fuente indudable de unos pasajes literarios de Ruscelli, con los cuales intenta explicarnos el origen y la necesidad del ser humano de figurar y visualizar por signos. Algo que hicieron los egipcios con los jeroglíficos, de los cuales otorga algunos datos que manifiestan el conocimiento de esta tradición y sus confluencias filosóficas. Este es uno de los fundamentos también del arte de crear empresas.

El jeroglífico, por tanto, forma entonces la base para todos los géneros de la emblemática, confirmando su papel de forma simbólica más profunda y que más se utilizó entre las manos de los humanistas italianos para insertarlos, siempre conscientes de las implicaciones filosóficas y herméticas que llevaban, en composiciones recién nacidas (los emblemas) o que conocían en el siglo XVI un nuevo auge y reconocimiento teórico (las empresas).

Con el segundo capítulo se empieza a tomar consciencia del modo en el cual esta tradición simbólica originada en ámbito italiano se transmitió a España. La primera mención oficial corresponde a Pedro Mexía, mientras será en la *Publica laetitia* (1546) de Gómez de Castro donde tanto la práctica jeroglífica como su teoría se manifiestan en un mismo lugar, pocos años antes de las ediciones españolas de los textos fundamentales de la emblemática, después del ejemplo artístico de Salamanca y de forma casi coetánea a los bajorrelieves del Patio de la Infanta de Zaragoza. Gómez de Castro manifiesta el conocimiento de Horapolo, utilizándolo en los aparatos efímeros para la fiesta descrita en su texto, y también la consciencia de la comprensión de los jeroglíficos como

caleidoscopio de nociones sobre la naturaleza. Una postura muy cercana a la de Valeriano y de muchos humanistas italianos sobre el género, ya que creían que detrás de cada jeroglífico subsistía un conjunto de características capaz de ser definidas por un animal o cualquier elemento natural. Un signo como sencillo simulacro de más extensos y profundos conceptos. Gómez de Castro y Calvete de Estrella, parten del círculo de humanistas próximo a Felipe II, los cuales fueron fundamentales para el ingreso en España de la tradición jeroglífica italiana a nivel teórico y, sobre todo, práctico. De hecho, si en Salamanca y en Zaragoza se recogieron ejemplos artísticos del *Hypnerotomachia Poliphili* y del *Emblematum libellus* de Andrea Alciato con pocos cambios, aunque interesantes desde el punto de vista visual y conceptual, con los mencionados autores españoles se usaron y describieron jeroglíficos de Horapolo, siempre con pequeñas modificaciones en la representación respecto al léxico original. Estas alteraciones, junto a su utilización en los aparatos efímeros, son índice del rumbo que se estaba a punto de emprender en este ámbito cultural. En efecto, en Italia las composiciones jeroglíficas llegaron a ocupar un papel preferente tanto por el altísimo nivel artístico alcanzado como por la búsqueda humanística que estaba detrás de estas figuraciones. Al contrario, en España, si en un primer momento las formas simbólicas se sobreponen a los repertorios de procedencia italiana, con las muestras posteriores se encaminarán hacia otras vías, con dos características principales: el fundamental papel de las fiestas y de los aparatos efímeros como puesta en escena privilegiada para los jeroglíficos y la emblemática; y el desprendimiento del sustrato filosófico y conceptual detrás de estos símbolos.

Uno de los territorios más paradigmático en este sentido, quizás junto a Aragón y Valencia, fue Andalucía. Aquí notamos la evolución de esta práctica que gracias a personajes de gran preparación como Juan de Mal Lara en los 70 del siglo XVI todavía seguía proponiendo jeroglíficos “italianos”, como los de Valeriano, y sobre temas humanísticos apartados de la religión. Sin embargo, y pese a permanecer algunas manifestaciones artísticas que muestran el preciso conocimiento de temas filosóficos transalpinos (probablemente neoplatónicos) al principio del siglo XVII, en esta época ya se había establecido una tipificación del género jeroglífico en España: terminológicamente se originó una sobreposición entre los tres géneros de la emblemática y por eso el jeroglífico, puesto en ámbito italiano como raíz común tanto para el emblema

como para la empresa, entra a formar parte de estos. Así que en vez de tradición jeroglífica es preciso hablar de tradición emblemática.

Un segundo elemento típico del ámbito español fue el poder de la religión. En general esto proporcionará un empobrecimiento de las temáticas humanísticas, filosóficas y mitológicas, con creaciones simbólicas que se irán ciñendo al sujeto o al asunto de la festividad y que en muchas ocasiones se repitan con sólo pequeñas modificaciones. Exactamente el tema festivo, como ya he mencionado, fue donde la emblemática se mostrará mayoritariamente en todas sus formas.

Si el segundo capítulo se centra en la transmisión de la tradición jeroglífica de Italia a España y en los ejemplos artísticos de los dos países, con el tercer capítulo se analizan las noticias literarias con las cuales se afronta el tema del jeroglífico, estableciendo claras diferencias entre los testimonios italianos y españoles. En la literatura del país transalpino tenemos cuatro características típicas:

- entre el siglo XV y la primera parte del XVI fueron constantes las citas de Horapolo o de Queremón (o pséudo-Queremón), incluyendo también resúmenes del léxico del primero junto a otros significados jeroglíficos procedentes de autores griegos y latinos;
- las cuestiones filosóficas, ya presentes en los textos del mencionado período, se hacen más patentes y extensas en la segunda mitad del siglo XVI con claras referencias al neoplatonismo, algo que podría parecer tardío dado que este acercamiento entre símbolo jeroglífico y doctrina filosófica se estableció primigeniamente gracias a Marsilio Ficino. Sin embargo, esta creencia siguió válida gracias a la obra de Valeriano que, de hecho, empezó a citarse como máxima personalidad al respecto;
- la constancia con la cual se citan los jeroglíficos, bien sabiendo de su relevancia en la creación también de emblemas y empresas, tanto que se incluyeron estas noticias también en los volúmenes que versaban sobre otros géneros, como los grutescos;
- algo típico de la segunda parte del siglo XVI fue la importancia de los tratados de empresas para establecer tanto la relación entre estas y los jeroglíficos, como también la historia de estos últimos y sus valores filosóficos, con claras referencias al ámbito neoplatónico.

De hecho, si Gabriele Paleotti confirmó la aceptación del uso de los símbolos (jeroglíficos y emblemas) para la Iglesia contrarreformista, en la realidad se diluyen las noticias entre diccionarios, enciclopedias, tratados de teoría poética, de emblemas y en algunas ocasiones también en descripciones de fiestas. Reconstruir una corriente homogénea en tanta diversidad es prácticamente imposible. Lo que es cierto es que los temas filosóficos desaparecen casi completamente y las referencias que más se repiten se basan sobre algunos textos clásicos. Sin embargo, no es posible establecer una tendencia que lleve en sí un rasgo unitario y lo más destacable es que la mayoría de los volúmenes en los cuales se trató este tema fueron de teoría artística y de poética (o retórica). Sobre todo el segundo caso resulta decididamente adecuado para el tema emblemático español y su relación con la religión y la Compañía de Jesús, dado que ésta tuvo exactamente en la retórica una de las herramientas principales para su enseñanza. Por lo que respecta a los tratadistas de emblemas o empresas, al contrario de Italia, tenemos solamente los hermanos Covarrubias y Horozco que se dedicaron al tema simbólico de forma más extensa, aunque sin ahondar en todo lo que podían acarrear los jeroglíficos. Prefirieron detenerse más en las diferencias entre los tres géneros emblemáticos, sugiriendo que el jeroglífico se configuraba básicamente como sinónimo de los otros dos. Así, a nivel teórico se confirma de alguna forma lo que se verá mayoritariamente a nivel práctico.

Con el cuarto capítulo se demuestra que el jeroglífico podía abarcar varias disciplinas, como ya se ha visto en el capítulo anterior con las noticias sobre los antiguos signos de escritura egipcia en los textos sobre grutescos, género artístico en el cual, en algunos casos, se incluyeron jeroglíficos y emblemas. Otro caso parecido es el arte de la memoria, muy difundida tanto en ámbito italiano como español, aunque según vertientes diversas. En Italia evolucionó hasta el complejo ejemplo proporcionado por Giulio Camillo Delminio, con el cual el mero sentido retórico de las precedentes experiencias encuentra un firme respaldo filosófico, más precisamente neoplatónico. En la maquinaria mnemónica puesta en marcha por el italiano, los jeroglíficos iban a confirmar tanto este aspecto filosófico como el particular uso de las llamadas *imagines agentes*, elemento fundamental para la correcta aplicación de este arte de antiguo origen. Esta convergencia se confirma en la tratadística italiana y española, donde se mencionan claramente los jeroglíficos y los emblemas como adecuados elementos para la creación de imágenes percusivas. Ahora bien, lo más importante es que estas tendencias típicamente

humanísticas, veían en el arte de la memoria una herramienta apta para la oratoria y la retórica renacentista, anticipando y otorgando las herramientas teóricas para fomentar la memoria en la religión. Se trata de una necesidad primaria tanto para los eclesiásticos como para los fieles, pero más aún para los estudiantes de los colegios cristianos, estableciendo uno de los pilares de la didáctica de los jesuitas, cuya comprensión y uso de la emblemática se analiza en los capítulos siguientes.

Volviendo a la confluencia entre arte de la memoria y emblemática, cabe decir que los más importantes humanistas españoles del siglo XVI trataron el tema en sus obras retóricas, en las cuales se proporcionaron también adecuados ejemplos jeroglíficos y emblemáticos que pudieran servir en la práctica, brindando incluso listas de textos donde encontrarlos. En general podemos afirmar que la literatura sobre la retórica y los pasajes sobre el arte de la memoria son aquellos donde más se emplean los autores españoles para explicar jeroglíficos y emblemas. Claro está, con el objetivo de incluirlos como herramientas activas en sus doctrinas retóricas. No cabe duda de que el conocimiento del tema se mostraba más extenso entre estos humanistas respecto a las escuetas menciones vistas en el capítulo precedente.

El recorrido entre las etapas que componen la primera parte de este trabajo ofrece las herramientas para comprender los cimientos sobre los cuales se basaba la ciencia y arte de los jeroglíficos desde su origen hasta su transmisión a España, donde recogió algunos temas típicamente italianos pero desarrollándolos en formas precisas. Aquí se inserta el factor que más influyó para esta evolución: la religión y la acción de la Compañía de Jesús, tema de la segunda parte de esta tesis. En esta se explica la inclusión del arte de la memoria, su tradición clásica, su tratadística moderna y sus actuaciones artísticas dado que el papel de la retórica y del mencionado arte fueron los pilares de la enseñanza jesuítica y de la actividad de las imprentas puestas en marcha en el seno de la orden. De hecho, entre los textos publicados destacan los referidos a las humanidades y, entre ellos, los de retórica: Cicerón, Quintiliano y Aristóteles. También se imprimieron los Adagios de Erasmo. Como vemos, obras que están ligadas directamente al asunto jeroglífico y simbólico y que los jesuitas recogieron para sus objetivos. Así que no nos sorprende encontrar en los programas educativos de los nuevos colegios de la orden mención explícita de la necesidad de enseñar y aprender la técnica y la práctica emblemática. Más allá de esto, en el origen y, sobre todo, en el desarrollo de la misma orden, la imagen, la

ilustración y las formas simbólicas fueron elementos de la máxima estimación, no sólo para extender la doctrina sino para convertirla en algo comprensible a la comunidad, como se muestra con los varios ejemplos propuestos y que dejan patente el papel principal de las imágenes para despertar y trastocar la memoria de los lectores. Además, como en la primera parte del volumen, también en esta ocasión, después de haber procurado los ejemplos literarios donde palabra e imagen se asocian demostrando la importancia del elemento simbólico, paso a analizar los escritos teóricos realizados por miembros de la orden, donde se hallan numerosas noticias sobre jeroglíficos, emblemas y empresas, expresando el buen conocimiento de los textos fundacionales italianos, incluyendo Horapolo y Queremón. Sin embargo, sobre todo en los ejemplos que se refieren al siglo XVII, hay que destacar la dramatización del discurso alrededor del símbolo, con algunas teorizaciones verdaderamente complicadas y que, exactamente por esta complejidad, testimonian la estratificación histórica y, por ende, la relevancia de este asunto en el debate interno de la Compañía, donde prácticamente en ninguna de las ocasiones analizadas falta la mención y la explicación de la tradición jeroglífica. Por lo que respecta al ámbito teórico de marco jesuítico español la característica principal se refiere a la concisión del símbolo, algo que lo convierte en herramienta adecuada para los objetivos mnemónicos propios de la doctrina de la Compañía. Al contrario, desaparecen, casi completamente, las contextualizaciones históricas del género emblemático, quedando solamente algunas escuetas menciones a las reglas de Paolo Giovio para la perfecta empresa, atestiguando, eso sí, la pervivencia de la autoridad del italiano en este ámbito junto a la de Andrea Alciato por lo que concierne a los emblemas. Sin embargo, más allá de estas rápidas conclusiones cabe decir que para el intento final de este trabajo, con el cual se quiere otorgar una más precisa definición de la madura práctica jeroglífica en el ámbito barroco español, se ha hecho necesario ahondar aún más en la producción emblemática generada en el seno de la Compañía de Jesús. Por lo pronto, hoy en día, manejar este tipo de producción significa valerse de una enorme cantidad de material, tanto de primera mano (fuentes primarias) como de segunda (fuentes secundarias). Este número de publicaciones ha sido rastreado por varios autores, por ejemplo, Augustine y Aloys De Backer y Carlos Sommervogel¹ pero, sobre todo, por Peter Daly y Richard

¹ Daly, 2014:188, n. 5.

Dimler.² Los dos estudiosos norteamericanos han recorrido su continente y las bibliotecas europeas para recoger el mayor número posible de textos jesuítcos de contenido emblemático llegando a recolectar la increíble cifra de al menos 1.600 volúmenes, además de más de 680 artículos y ensayos sobre el tema solamente entre 1990 y 1999.³ Siempre según las estimaciones de Daly, en la historia editorial jesuítca y de los autores jesuítcos sobre la emblemática, se han producido un número de emblemas y empresas que ronda el monto abrumador de 60.000.000, llegando incluso a sobrepasar los 100 millones. Atendiendo a estos números tan abrumadores sería imposible indagar en su totalidad, por lo que sería imposible realizar una investigación con este objetivo. Intentar hallar una regla o algunas constantes en este *mare magnum* sería imposible y no tendría mucho sentido dado que estamos hablando, como dicho, de un larguísimo lapso que, en lo que a la historia de las ideas y de la producción editorial se refiere, significa una gran diversidad de títulos y contenidos, desde obras litúrgicas y doctrinales a obras puramente emblemáticas y hasta otras que versan sobre otros aspectos de la vida y sus actividades.⁴ Sin embargo, después de los mencionados análisis teóricos sobre el mundo jesuítco y su tradición emblemática, me pareció algo lógico unir este mundo con aquello que más frutos jeroglíficos y emblemáticos estaba dando en la cultura española, ya desde mediados del siglo XVI; es decir, las fiestas y de los aparatos efímeros. Decidí restringir el campo de investigación a ejemplos de inicio del siglo XVII, cuando, sobre todo en el ámbito ibérico, la emblemática recibió y elaboró las noticias italianas y del Norte de Europa para desarrollar un estilo propio que desembocó en una gran profusión de ejemplos. Además, estos últimos se debieron a una tradición que podemos definir autóctona de los jesuitas. Por ello emprendí una investigación sobre las producciones emblemáticas realizadas para las justas poéticas puestas en marcha en las festividades granadinas y sevillanas de 1610

² *Íbid.*:185, n. 2; 189, n. 11.

³ Cfr. *Íbid.*:185-189.

⁴ Cabe decir que la producción emblemática jesuítca, aunque en la mayoría de los casos se dirija a objetivos religiosos o espirituales, no se resuelve en la mera propaganda contrarreformista o en el intento de acercar a los no católicos, inclusive con el propósito de convertirlos. En muchos casos se trata de autocelebración u obras que se insertaban en el cauce de los normales contenidos de los libros impresos de la época y, en ocasiones, como aquí se ha estudiado, se trata de colecciones de festividades y de los aparatos para ellas preparados y expuestos. Sin embargo, algo que merecería una profundización es la existencia de hojas sueltas y folletos en territorio español, siempre de ámbito jesuítco, que servían de comunicación o publicidad en los Colegios o en las Universidades de la Compañía y en los cuales se usaban muy a menudo imágenes emblemáticas. Este tema ha sido estudiado más bien en el Norte de Europa, pero falta una real y detallada investigación que arroje luz sobre este material en territorio español; *vid.* Daly, 2014:190, n. 13; para la investigación sobre el tema llevada a cabo hasta la fecha *vid.* Porteman, 1996.

para la beatificación de Ignacio de Loyola, quizás la ocasión históricamente más importante para la orden. Con el análisis crítico de estas composiciones (que alcanzan las 69 unidades), explorando sus fuentes literarias y visuales más directas, he conseguido averiguar que, en ocasiones, la creación por parte de los diversos humanistas fue totalmente original, mientras que en muchas otras queda patente la inspiración directa de compendios como el Fisiólogo, los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano Bolzanio u otros repertorios. En otras circunstancias se copió el tema de libros emblemáticos italianos, franceses o españoles, con unos pocos cambios para adaptarlos al tema de la fiesta que originó la justa poética y la decoración de los aparatos efímeros.

Esto por lo que al aspecto práctico se refiere, mientras que para ahondar más en lo teórico hay que decir que en estas ocasiones, al tratarse de meras descripciones literarias (a veces no muy precisas) de conjuntos visuales, es decir, por no estar el autor muy formado en las cuestiones simbólicas y emblemáticas, no añaden ni una línea a la teoría emblemática, su origen o su fundamento histórico y filosófico. No obstante, cotejando la composición de cada una de las composiciones (diferentemente tituladas jeroglífico, emblema y, en menor medida, empresa) se pueden intentar esbozar los rasgos principales con los cuales cada uno de los géneros se revestía, probando así regularizar una materia en la que la subjetividad parece reinar: algo bastante extraño, sobre todo si hablamos de ambientes jesuítcos donde la emblemática en todas sus formas se explicaba y se practicaba de manera “didáctica”, es decir, de forma sistemática. Para este segundo objetivo he intentado acercarme a las relaciones festivas españolas entre el final del siglo XVI y las tres primeras décadas del XVII (hasta 13, que suman más de 550 símbolos), especialmente andaluzas y de las cuales, sin entrar en su contenido y procedencia literario-visual, sólo he tenido en cuenta el género otorgado a cada una de las composiciones y los elementos que las componen (título, imagen, tipo de *inscriptio* y *subscriptio* - esta última si poética o en prosa y el idioma utilizado).

Según estas dos metodologías he intentado sacar un doble registro: el primero más detallado sobre las fuentes utilizadas por los creadores; un segundo que pretende ser más teórico y con el cual averiguar la real existencia de una norma compositiva para cada género emblemático, intentando por fin identificar la existencia de un patrón para los jeroglíficos españoles del primer barroco. Para las conclusiones sobre estas dos

investigaciones remito al anexo I y II, donde se informará de forma pormenorizada cuanto pude recolectar sobre el tema.

ANEXO I

ANÁLISIS DE LAS FUENTES SIMBÓLICAS PARA LA EMBLEMÁTICA EN LAS FESTIVIDADES JESUÍTICAS ANDALUZAS

Como anticipado en varias ocasiones, con este primer anexo voy a sacar provecho del aparato crítico realizado para las diversas creaciones simbólicas en ocasión de las fiestas puesta en marcha en Granada y Sevilla para la beatificación de Ignacio de Loyola en el año 1610. En las dos la mano organizadora de los jesuitas fue la más marcada al ser ocasión en las cuales su fundador alcanzaba la gloria para la Iglesia de romana. Ahora bien, ya hablando en términos generales entre las dos ciudades hubo claras diferencias en el uso de los símbolos.¹ De hecho, los dos lugares en que se desplegaban los programas simbólicos visuales, porque de esto estamos hablando por lo que al éfrasis de los autores se refiere, es decir, conjuntos donde la palabra se une al elemento visual, fueron los certámenes insertados en las justas poéticas que muchas veces cerraban los días de fiesta y que, casi habitualmente, clausuran los volúmenes de descripción de estos acontecimientos, y los elementos que salpicaban las arquitecturas efímeras levantadas para las ocasiones, como arcos triunfales y sus diferentes elementos, , naves de las iglesias e incluso *tableaux vivants* que, sin embargo, denotan su presencia sobre todo en ejemplos más anteriores por ser legado más bien de raíz medieval.

Generalmente las noticias más certeras sobre estos géneros simbólicos los otorgan la descripción de las creaciones para las justas poéticas que se componían de varios concursos, o certámenes, titulados exactamente con el género que tenían que competir en ellas. De hecho, siempre marcaba presencia el certamen jeroglífico o de emblemas, de esta forma brindando una huella teórica a las diversas composiciones que tenían que entenderse bajo estas etiquetas literarias junto a otras como sonetos, redondillas, octavas, tercetos y muchas más, incluso los epigramas, algo que como vamos a ver en breve, podía suponer dudas y, sobre todo, nos da una indicación muy interesante. De todas formas, cabe decir que estos certámenes “emblemáticos” no deja gran espacio libre para la licencia poética de los autores de las descripciones por la existencia de los carteles de la justa que describía tanto la denominación del género para el cual se concurría como también las reglas principales para participar (modalidades de entrega, fechas, número de copias, composición del tribunal, etc.) y, en ocasiones incluso algunas normas más detalladas para la composición. Lo que más importa es que sin duda el autor de la

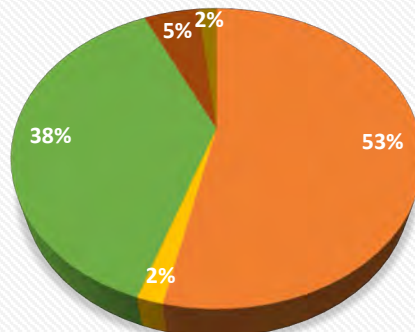
¹ Es preciso repetir que aquí me refiero a la “emblemática”, es decir la creación de los así llamados jeroglíficos, emblemas y empresas, mientras de un lado otras formas híbridas como los enigmas o, más en general, las categorías denominadas en las descripciones como “símbolo” o “alegorías”, títulos que en la mayoría de los casos se adscribían a ejemplos simbólicos creados para los aparatos arquitectónicos efímeros y no en las justas poéticas.

descripción no se podía equivocar en la denominación de las creaciones al llamar, por ejemplo, emblema a un jeroglífico o a una empresa porque el mencionado cartel ya brindaba el título del género e incluso, en el caso de diferencias de composición en el seno del mismo concurso (claramente si se aceptaban conjuntos con algunas diferencias) el autor del símbolo habitualmente presentado en una cartela, tendía a escribir el género de la composición, es decir, “emblema”, “jeroglífico”, “empresa”.

Por todo lo dicho, me he detenido mucho más en la descripción de los símbolos compuestos para estas justas en vez de aquellos que aparecían en las arquitecturas efímeras o en otros ambientes porque en este caso no se ponía la denominación del género y el autor de la descripción tenía manos libres para titular los diferentes símbolos con nombres que, al no ser la mayoría de las veces muy adentro a la más fina teoría y práctica de estos géneros, ponía casi al azar, sin prestar atención en la presencia de parte poética, literaria o meramente visual. Por estas licencias por parte de los autores de estos textos me he inclinado a analizar y crear un aparato crítico a las creaciones para las justas, excluyendo las demás que, sin embargo, en el segundo análisis he tomado en cuenta en el caso de que se expresara abiertamente el género de la composición, algo que veremos en la conclusión que viene después de esta más crítica y sobre las fuentes usada por los justadores poéticos.

Empezando del análisis más estructurado cumplido sobre las justas granadinas y sevillanas de 1610 es preciso brindar algunos fríos datos sobre los géneros más realizados entre los que nos interesan en esta sede. En el gráfico aquí abajo podemos ver la repartición entre los géneros de las composiciones simbólico-visuales creadas para las dos ocasiones de fiestas:

Justas Granada y Sevilla para la beatificación de Ignacio, 1610



■ Emblemas ■ Jeroglífico latino ■ Jeroglíficos ■ Empresas ■ Epigrama (figurativo)

Ya de esta representación nos damos cuenta que la gran mayoría de las composiciones, que en su totalidad alcanza la cifra de 58, va bajo la etiqueta de emblemas (31, que equivale al 53%), mientras en segundo lugar se encuentran los jeroglíficos (22+1 latino que suman el 40%) mientras las pocas composiciones que quedan se reparten entre empresas (3; 5%) y un único epigrama figurativo que más bien podría incluir en la categoría de los emblemas. Claro está, se trata de datos parciales puesto que se integrarán en la segunda parte de este análisis final con la gran cantidad de otras realizaciones simbólicas para otras ocasiones de fiestas en territorio español al comienzo del siglo XVII. Sin embargo, hay que recordar que estamos delante de datos que proceden de dos justas poéticas organizadas por la misma orden religiosa y para el mismo acontecimiento, así que en parte sorprende aprender que el décimo certamen de la justa granadina versa sobre “*la mejor Hieroglífica o empresa [...] en cualquiera lengua que sea*”, mientras el séptimo de la justa sevillana fue sobre “*elegías, odas, emblemas y enigmas*”. En este último se presentaron siete emblemas y, siguiendo las prescripciones escritas en el cartel de la competición, ninguna otra composición simbólica, al igual que en la cita granadina donde se vieron premiadas tres empresas y un jeroglífico “latino” (así denominado por tener *subscriptio* precisamente en este idioma cuando, cruzando los datos con la ocasión sevillana, era hábito que las composiciones jeroglíficas se completasen con *subscriptio* en castellano). Surge de todas formas la pregunta: ¿por qué, al ser fiestas parecidas en todos sus elementos no coinciden en la forma simbólica admitida? O mejor ¿por qué en

ambas no se contemplan creaciones que puedan responder a los tres géneros o a uno sólo mientras se reparten entre las dos citas (jeroglíficos y empresas en Granada y emblemas en Sevilla)?

Ahora bien, cabe decir que en la justa organizada en la ciudad alhambreña existe la presencia de un emblema, aunque pueda pasar desapercibido por no llevar ese “título” y por insertarse en otra competición, es decir el octavo certamen al que se tenía que componer un “epigrama de cinco dísticos”. Entre los premiados están solamente los usuales epigramas compuesto por los cinco dísticos prescritos en el cartel y sin la presencia de una parte visual excepto por un único caso introducido por las palabras: “una epigrama la qual pinta ...”. De hecho, el texto de la descripción antes de exponer las líneas del epigrama se detiene de forma detallada en la composición de la imagen que las acompaña (la nao de la Iglesia) junto a las letras que presencian en el campo visual y que, los tres elementos juntos, componen lo que puede denominarse “epigrama pintado” o “epigrama visual”, o, dicho de forma más resumida y exacta, un emblema. En efecto es un típico ejemplo de emblema *triplex* con sus tres elementos (imagen, letra – o letras – y epigrama – o más en general una parte poética) y el hecho que se ponga entre los epigramas deja claro que se conocía perfectamente el origen literario del emblema como se conocía en aquel tiempo: el libro de epigramas compuesto por Alciato, al que solo en un segundo momento y sin el *placet* del autor se añadieron las ilustraciones dando lugar al fenómeno literario que en los siglos siguientes produjo tantos efectos. Así que, caben dos posibilidades: la primera es que en la justa granadina, al establecer un certamen para los epigramas y al aparecer un clásico emblemas premiado entre estos, se puede suponer que otros emblemas se presentaron para competir en este justa y, dado que se describen solamente los ganadores y merecedores de premios, es posible que hubiera muchos más emblemas en este mismo certamen y simplemente no figuran en el texto. La segunda, que en mi opinión es una solución menos probable, quiere que al no contemplarse en la justa el género de los emblemas y bien sabiendo su origen meramente literario en los epigramas, se quiso destacar un ejemplo (quizá el único) que presentó para este certamen y donde aparece una parte visual. Se hubiera podido descartar por ir fuera del tema del certamen, pero tal vez se decidió destacarlo por el atrevimiento de presentar algo diferente de los demás y que los jueces, bien sabiendo la naturaleza del emblema, no pudieron rechazar llegando incluso a premiarlo.

Claro está, si en el texto de la descripción se hubiera llegado a presentar más composiciones, al menos las más merecedoras más allá de las premiadas (como pasó en el texto de Luque Fajardo para la justa Sevillana) nos podríamos hacer una idea más precisa de si los emblemas entraran en el certamen de los epigramas o de si el caso del premiado es más bien algo aislado. No cabe duda, sin embargo, que los emblemas no entraran en el certamen número 10 sobre jeroglíficos y empresas porque, pese a tener sólo los ejemplos premiados, existe una diferencia fundamental entre estos últimos dos géneros y el emblema, al menos por lo que a esta justa granadina respecta: la presencia de la figura humana en la imagen. Pues, el emblema de la nao de la Iglesia presentado entre los epigramas como se ha visto en el análisis del mismo presenta varias figuras humanas, al contrario de las tres empresas y del único jeroglífico premiados en el décimo concurso donde la sola diversidad es exactamente en la representación del ser humano. En efecto, cotejando las cinco composiciones podemos darnos cuenta que todas tienen más o menos las mismas fuentes literarias e visuales (la Biblia, Valeriano u otros repertorios simbólicos italianos), al igual que una *subscriptio*, que sea en latín (para el emblema y la “hieroglífica latina”) o en castellano (para las empresas), pero lo más llamativo es que empresas y jeroglífico no representan formas humanas mientras el emblema sí y hace de ellas el foco de la representación al atribuir gracias a ellas el significado al barco que, sin sus presencias, hubiera podido tener los más diferentes sentidos. Así que si queremos sacar algo de provecho de estas pocas muestras “emblemáticas” descritas en este relato granadino de 1610 podemos decir que, al presentar solamente las creaciones más destacables por ser aquellas premiadas se trata no sólo de las más bonitas, pero también de las más acordes de las habituales reglas de composición de seguramente los componentes del tribunal que tenían que evaluarlas sabían a la perfección. De esto, y por todo lo dicho anteriormente, se puede afirmar que bien se sabía que el emblema procedía directamente del epigrama (algo que denuncia la perfección de los conocimientos teóricos e históricos sobre el género que, de hecho, se enseñaba activamente en los colegios jesuíticos) y que si algo diferenciaba en aquellos años los tres géneros (que a esta altura ya habían evolucionado si los comparamos con el principio de su uso) era el elemento de la imagen, es decir la presencia en esta de la figura humana que en el emblema aparece mientras en los jeroglíficos y en las empresas no se contempla. Claramente esto se puede relacionar a una de las reglas de la buena empresa

de Paolo Giovio (en realidad una de las más resbaladiza dado que el mismo Giovio contravino a esta, aunque sea algo que se puede comprender bajo otros términos, como explicado en el apartado sobre el tratamiento de la esclavitud en la emblemática) que no quería que en la imagen se figurara apariencia humana alguna. Algo que ahora, o al menos en los ejemplos granadinos se ha extendido también al jeroglífico. Ya sabemos perfectamente que en ámbito jeroglífico, tanto antiguo como renacentista, las formas humanas se usan con profusión, así que, al estar delante de un solo ejemplo también en este caso no podemos estar seguros de que en los jeroglífico no se usaran estas formas. Lo que es cierto es que en el género de la empresa, o al menos en aquellas premiadas, es decir, aquellas consideradas las más perfectas, todavía en 1610 no se usaba figura humana.

En cuanto al jeroglífico se refiere, como dicho en esta ocasión sólo tenemos a un ejemplo, así que se podrá sacar más provecho agregando las muchas muestras sevillanas, algo que se hará en breve. De todas formas, cabe decir que este jeroglífico latino se compone de una imagen (como dicho sin rastro de figura humana) y una *subscriptio* latina en forma de epigrama, algo que lo acerca al emblema dado que es la única otra composición con epigrama en latín (las empresas llevan una parte poética mucho más breve y en castellano). Por otro lado, lo que diferencia el jeroglífico de los otros dos géneros es la falta total de *inscriptio* que tampoco presencia con un título formado por una sola palabra. Ahora bien, ahondando en el estudio total de estos conjuntos simbólicos granadinos podemos esbozar que los autores y los jueces conocían perfectamente la relación entre epigrama y emblema y sobre todo la procedencia del segundo del primero, como también el género de los jeroglífico se aproxima mucho más a aquello del emblema por tanto por su composición como por la sabiduría que se necesitaba para crearlo y comprenderlo (la parte poética que cierra estas composiciones es en latín y en largo epigramas si los comparamos a las más breves composiciones castellanas de las empresas). Así que parece patente la consciencia que los doctos tenían de la comparación teórica que siempre se hizo entre jeroglíficos y emblemas, con estos compuestos por una forma visual que acompaña una literaria y que funciona de manera afín a cuanto se pretendía comunicar con los jeroglíficos, es decir hondos y compuestos conceptos a través de sencillas (por lo que a los jeroglíficos se refiere) o más compuestas (en el caso de los emblemas) imágenes que aluden al significado o crean una maquinaria agente junto a la parte poética.

En cuanto a las empresas, también en este campo parece que los eruditos estaban perfectamente al tanto de su nacimiento más bien de la heráldica y de la época medieval, es decir, no estrictamente relacionada con emblemas y, sobre todo, jeroglíficos. Eso se desprende de varios factores: la falta de la figura humana, acompañando en este aspecto la doctrina de Giovio y la discusión que se generó de sus palabras; la subscriptio que en cada ocasión no se formula como epigrama, sino en más breves composiciones (en el caso granadino de cuatro versos) y siempre en castellano, es decir un idioma menos refinado y probador de las cualidades de los creadores.

Claramente la sola justa granadina, donde se exponen las composiciones premiadas puede brindar pocos datos a causa del número tan restringido de estas, pero no cabe duda de que se traten de las creaciones más merecedoras por su originalidad y por no pasarse de las reglas más establecidas y reconocidas sobre estos géneros. Así que completar esta diminuta muestra con otros datos procedentes de la más extensa relación de la justa sevillana aparece algo obligado para hacer una idea más firme y por cuanto posible científica sobre el fenómeno emblemático.

Como mencionado dentro de la más amplia justa poética puesta en marcha por la beatificación de Ignacio el certamen oficial donde se presentaron algunas formas simbólicas es el número 4 que, junto a los emblemas (y sólo emblemas, sin más géneros afines) preveía la presentación y premiación de elegías, odas y enigmas. Los emblemas descritos alcanzan el número de siete pero lo que más importa sacar de este dato es que los emblemas tienen el mismo rango de otras formas meramente literarias como odas y elegías, con sólo los enigmas que pueden tener alguna forma visual ni siquiera muy marcada dado que en la mayoría de las ocasiones se trata de combinaciones de palabras, es decir algo siempre basado en la literatura. El emblema entonces es el único género “literario” a estar compuesto en todos casos con un elemento visual o, para verlo por la otra vertiente, es el único género que prevé una mezcla entre la parte visual y la verbal.

Los emblemas destacados alcanzan el número de 7 y, como en el caso granadino, estamos aquí delante a los ejemplos más perfectos entre aquellos presentados, así que de estos podemos sacar algunas informaciones añadidas sobre la forma perfecta del emblema, algo que repite el esquema visto con el emblema granadino. En los siete emblemas sevillanos en 5 ocasiones se representa la figura humana, así que su uso es totalmente libre al contrario de cuanto parece ser para las empresas. Además, las siete composiciones se

cierran todas con un epigrama en latín, al que en un caso se le añade un anagrama del título, de esta forma casi justificando la presencia de enigma y emblema en el mismo certamen dado que el anagrama es exactamente una de las maneras en que se podía componer un enigma. Para acabar el análisis sobre estos emblemas hay que decir que el tercer elemento del usual emblema *triplex*, la *inscriptio*, en este caso está solamente en cuatro de las siete composiciones, dejando las otras tres desprovistas de esta componente: algo que francamente sorprende no tanto por esta falta, sino por realizarse entre los emblemas destacables entre los más creativos y perfectos. Sin embargo, todas las cuatro letras de los emblemas están compuestas en latín (en un caso también con una parte en hebreo), atestiguando la jerarquía del género y de las composiciones sobre todo si las comparamos con las empresas que en la justa granadina sólo preveían letra castellana (en breve veremos como todas las composiciones creadas para el acontecimiento bético que, además de emblemas se componen también de jeroglíficos, llevan esta parte – si presente - en latín excepto que por un solo caso jeroglífico).

La relevancia de la descripción de Francisco Luque Fajardo de la justa sevillana sin embargo no reside simplemente en el mayor número de emblemas descritos sino en la recolección de las composiciones para el noveno certamen que no versa sobre un género en especial sino donde se recogen todas las muestras de “admirable invención y novedad de pensamiento”. Aquí entre las demás hallamos un total de 24 emblemas y 22 “hierogliphicas”, con la total ausencia de empresas que, pese a no tener un certamen a ellas adscrito como en el caso granadino, ni siquiera consiguen encontrar cabida en este último certamen general donde la única prerrogativa parece ser la agudeza de la composición. Se podría pensar que al no contemplarse otra forma visual entre los demás certámenes poéticos más allá del emblema aquí la falta de emblemas parece ser algo normal y comprensible, pero siguiendo esta hipótesis no se explicaría la presencia de los veintidos jeroglíficos que forman el *corpus* visual descrito por Luque Fajardo. Este emparejamiento entre emblema y jeroglífico y la falta total de empresas deja pensar, y no hace más que confirmar la tesis antes expuesta sobre la sabida confluencia entre los dos géneros, con la imagen del emblema fruto del estudio, uso y teoría jeroglífica renacentista mientras las empresas se adscriben a otro campo práctico que, sobre todo, ahonda su origen en una tradición bien diferente.

Por lo que se refiere a los jeroglíficos la más cuantiosa muestra sevillana confirma cuando dicho para el único ejemplo granadino, es decir que la presencia de la figura humana no es elemento discriminatorio dado que, de los 22 totales, 6 no llevan rastros de forma humana, algo común con los emblemas, pero no con las empresas que tendencialmente prefieren descartar este elemento. Otro elemento destacable antes de pasar al análisis de las fuentes utilizadas es aquello de la *subscriptio*. Como se ha visto en el caso de Granada el epigrama visual (emblema) y el jeroglífico “latino” usan un epigrama latín para afirmar la diferencia y el mayor rango de estos dos en comparación a las empresas. En el caso sevillano pasa algo en parte diferente. Los siete emblemas compuestos para el cuarto certamen, es decir aquello oficial y donde la composición tenía que ser lo más perfecta posible, con los elementos canónicos, vemos que todas se forman con un epigrama en latín. Al contrario, todos los emblemas descritos en ocasión del noveno certamen donde se gratifican las invenciones más bonitas pero que claramente podían componerse con elementos más variables y con más libre elección de los autores, llevan *subscriptio* en castellano (ni una en latín) y solamente dos, la antepenúltima y la última, corresponden al género del epigrama al ser todas las demás compuestas por versos más breves y menos numerosos. Más en general, de las 46 invenciones simbólicas entre emblemas (24) y jeroglíficos (22), todas tiene *subscriptio* en castellano y solamente dos se configuran como epigramas. Así que este dato confirma la tesis que quiere las composiciones premiadas no sólo las más bonitas a nivel literario y visual, sino también bajo el perfil normativo, exactamente como ha ocurrido en Sevilla con el concurso para los emblemas perfectamente acorde a las reglas habituales mientras que, abriendo el certamen simplemente a las invenciones más bonitas, sin la estrechez de las normas compositivas, se encuentran diferencias que, si por un lado hacen estas creaciones más “vulgares” al utilizar menos los alabados idiomas clásicos y el habitual epigrama de origen griego, por otro lado declaran una tendencia a hacer estas creaciones más asequible a un mayor número de personas.

Además, analizando todas las composiciones para este certamen, emblemas como jeroglíficos, no he podido rastrear diversidades significativas entre los dos ni por lo que se refiere a letra, *subscriptio*, imagen ni por las fuentes de las cuales se valieron los autores, sino los más remarcable sienta en las aproximaciones entre los dos géneros. Algo que se puede interpretar al igual que la desregulación de los géneros que acabo de

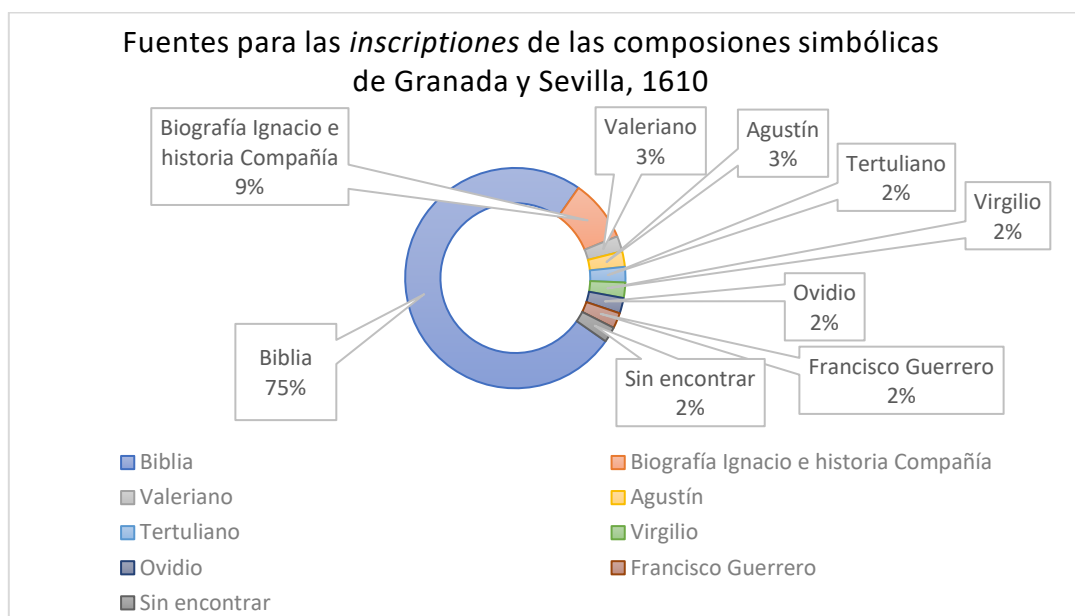
mencionar, es decir, una mayor accesibilidad a estos géneros que se refleja también en una sobreposición entre los mismos, con el título de jeroglíficos o de emblemas que podía sustituirse sin problemas, con la sola indicación necesaria de que al toparse con una de estas denominaciones nos encontraríamos delante de una invención compuesta por letra, imagen y composición poética (de las más variadas especies).

Por lo que respecta a las fuentes usadas para todas estas composiciones emblemáticas, agregando las dos justas, la granadina y la sevillana, hay que señalar que tanto por la *inscriptio* como por la imagen no he podido rastrear la exacta fuente para todas las 58 composiciones. De las 49 de las cuales he reconocido al menos una fuente, en algunos casos esta no puede ser precisa por ser algo que se refiere a elementos lexicales o alegorías, mientras en otras ocasiones el tema visual se sacó de episodios de la vida de Ignacio, algo que indicaré con el término “biografía”. Restando estos casos, el material sobre el cual se puede trabajar con certidumbre alcanza las 39 composiciones, muchas de las cuales tienen más de una fuente, en ocasiones diferenciando entre el elemento literario (por ejemplo, noticias sacadas de la *Naturalis historia* de Plinio y puestos en imagen por el autor) y el elemento visual (procedente de otros repertorios simbólicos o más bien de temas más habituales en pintura) que podían incluso combinarse entre ellos para satisfacer el índole creador y realizar algo totalmente o parcialmente novedoso, confirmando el alcance general de la ley según la cual “nada se crea ni se destruye, todo se transforma”. Para empezar, es el caso de analizar la *inscriptio* que en 44 de las composiciones está presente (14 no la prevén) y solamente en una ocasión se forma en idioma castellano (el jeroglífico XXXVII de la justa sevillana), mientras en todas las otras ocasiones utiliza lenguas clásicas, casi siempre el latín que en una sola ocasión comparte el campo con una letra en hebreo (emblema XVII del cuarto certamen de Sevilla que corresponde a aquello realizado adrede para los emblemas que en esta ocasión ahondan mucho más en la antigua sabiduría, en este caso añadiendo al ya ilustre latín otro idioma de los “antiguos”).² Algo destacable es la ausencia total de letras griegas, quizá debido por el menor conocimiento de esta (en realidad si esto podía darse en los humanistas renacentistas, en el barroco se

² Otra peculiaridad es la presencia de letras añadidas a aquellas que se insertan en las diferentes partes de la imagen o del campo de la ilustración y que, por ser compuesta por no más de una o dos palabras, he denominado como “título”. La presencia de esta tipología se manifiesta en 8 ocasiones (se trata de palabras como *Ignea actio*, *fortitudo*, *pax*, etc). Seis de estas ven la presencia tanto del título como de la habitual o habituales *inscriptio*, mientras en dos ocasiones suplanta totalmente esta última quedando como único mote de la composición.

trataría de algo ya superado dado el alcance de los estudios clásico) o tal vez de la menor comunicabilidad de la composición al prever este tipo de letra. De todas formas, esta última hipótesis tiendo a descartarla dado que se trata del certamen “oficial”, donde se premiaban las composiciones más novedosas e ingeniosas, pero, como se ha visto, también las más acordes a las normas del género y, como bien se sabe, el griego se consideraba elemento capaz de elevar la calidad del conjunto.

Ahondando más en el análisis de las fuentes de las letras hay que decir que solamente en una ocasión no pude rastrearla, mientras en otros dos casos se trata de una redondilla castellana de invención y de una sola palabra, lo que acabo de explicar poderse entender también como título, que es *Pax* y que, como claramente se manifiesta, no puede tener una sola verdadera fuente.



Como se puede ver en el gráfico que se acaba de presentar, la autoridad más utilizada para las letras de cada composición es la palabra bíblica y, al tratarse de creaciones para Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús, no podía ser de otra forma. Por la misma razón no sorprende que la segunda mina de inspiración han sido elementos sacados del personaje Ignacio, sobre todo de su nombre (“Ignacio”, *Ignea actio*, “Diario Ignacio”), y de la Compañía (el celeberrimo *A.M.D.G.*, *Ad maiore Dei gloria*). En tercer lugar aparecen todas las otras fuentes con una sola presencia. Se trata de autores clásicos (Ovidio y Virgilio), Padres de la Iglesia (Agustín y Tertuliano, aunque este último no fue

canonizado), el siempre presente Valeriano Bolzanio que, como en breve vamos a ver tendrá mucha importancia en las imágenes finalmente un contemporáneo, el compositor Francisco Guerrero. Pues, una mezcla de autoridades totalmente esperada, sobre todo si para un certamen dedicado a alabar una personalidad católica como Ignacio y para cuyas composiciones emblemáticas es implícito usar letras extraídas de uno de los libros que históricamente más se ha pensado estar escrito y basado en enigmas, figuras retóricas y alegorías que se tenían que explicar, en este caso gracias a la maquinaria puesta en marcha gracias a la imagen y a la *subscriptio*. Pues, la perfecta puesta en escena de la palabra de san Pablo: *Videmus nunc per speculum in aenigmate*.³

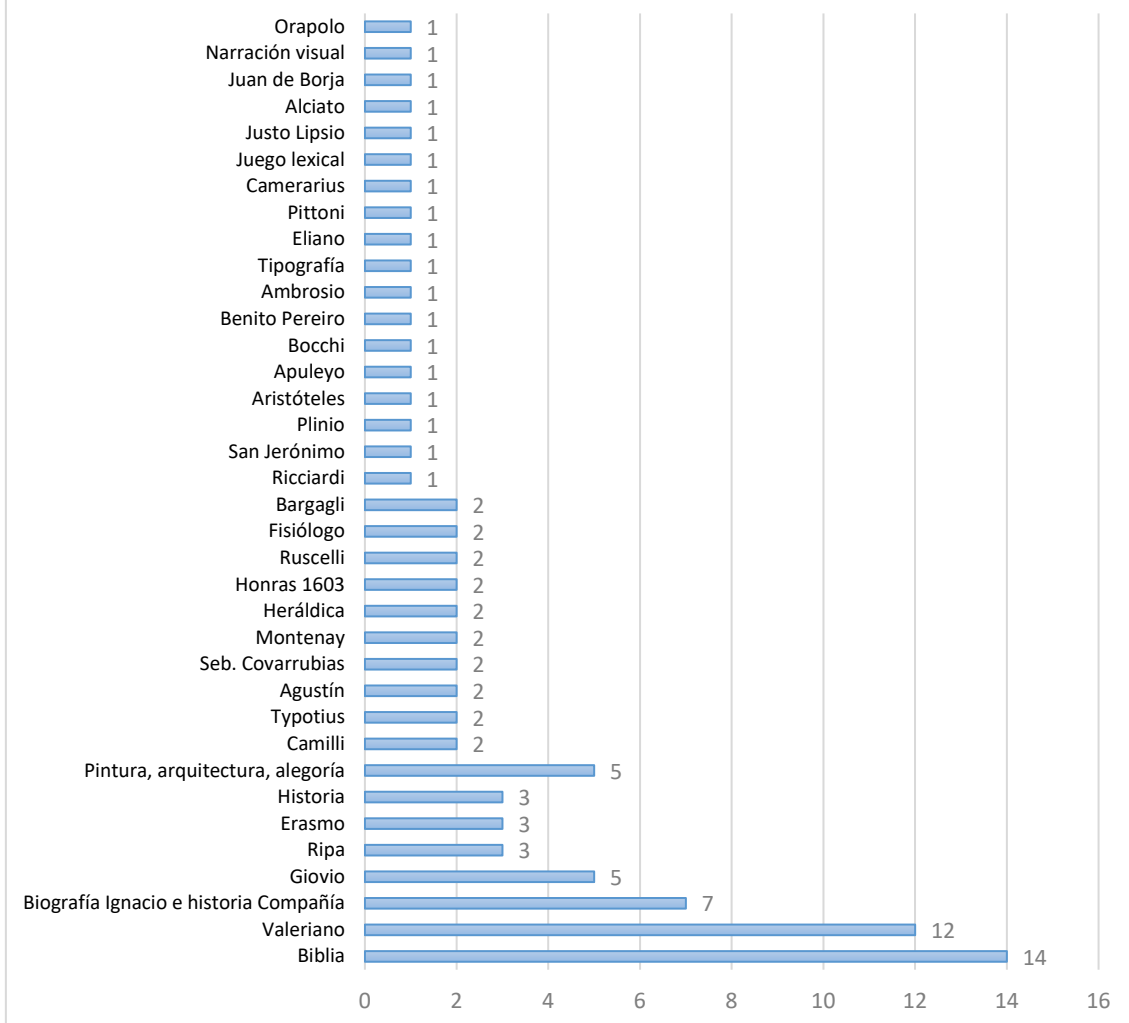
Por fin llegamos al análisis más interesante, aquello sobre la composición de las imágenes y sus fuentes visuales y literarias.⁴

Como previsible, al considerarse a lo largo de la historia un texto plagado de imágenes ocultas y por ser afín a la índole del festejo, la fuente de la que se deducen la mayoría de las imágenes es la Biblia contabilizando 14 usos directos por los creadores de las imágenes entre Granada y Sevilla. La segunda más utilizada es Pierio Valeriano y sus *Hieroglyphica* que alcanza el número de 12 y, dignas de mención son también el uso de inspiraciones procedentes de la biografía de Ignacio (7) y del padre del arte de las empresas renacentistas Paolo Giovio (5). Tres ocasiones cada una son aquellas en que se emplearon informaciones históricas (tanto de la Compañía como de la historia local), las alegorías de Cesare Ripa y los proverbios de Erasmo de Róterdam. Además de estas fuentes más frecuentes he rastreado toda una constelación de otros autores con utilización entre las dos y una única vez a los cuales remito en el siguiente gráfico.

³ 1Cor., 13.12.

⁴ En este caso cabe decir que la fuente para la imagen entra en esta lista solamente si rastreada y segura, en el sentido que proporcione un significado igual o muy cercano a aquello de la imagen o, en algunos casos, que brinde un tratamiento de un tema específico (por ejemplos las tarjetas usadas en pintura y arquitectura, o el sujeto de las columnas como atributo) reinterpretándolo para la ocasión en la que se utiliza. Claramente cada imagen puede tener más de una fuente al unir en ocasiones elementos procedentes de más ejemplos visuales o literarios o, muchas veces, existe la posibilidad de que el mismo significado se encuentre en más fuentes y en esta ocasión me he inclinado claramente a eliminar aquellas siguientes al 1610 mientras para las anteriores he decidido citar más bien aquellas procedentes, además de la siempre presente literatura de época clásica, los tratados italianos (repertorio como tratados de emblemática) y los españoles, seguidos de algunos franceses debido al uso tan temprano que hicieron de emblemas para la religión, algo que los acerca a los acontecimientos andaluces que nos ocupan. Por estas razones lo que cabe aquí subrayar es que claramente el número de las fuentes encontradas no compagina con aquellas del total de las composiciones, sino será mayor.

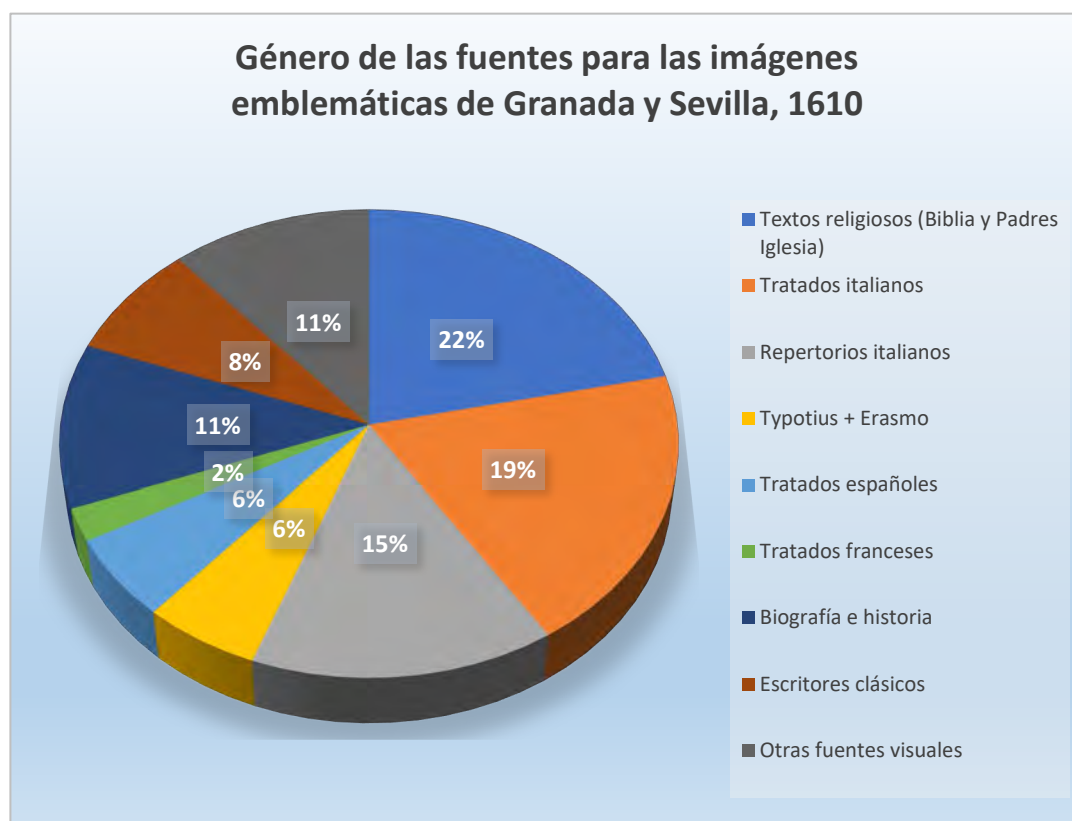
Fuentes para las imágenes de las composiciones de Granada y Sevilla, 1610



Lo que más llama la atención es que encuentra aquí cabida, aunque en menor medida en comparación con las fuentes antes expuestas, todos los autores más estudiados y entre los más conocidos en sus campos, abarcando desde la filosofía hasta las empresas, de la religión hasta los emblemas. Es decir, no hay grandes sorpresas, excepto que por la figura de Benito Pereriro, gran literato y filósofo jesuita contemporáneo a la fiesta (falleció exactamente en 1610) y que intentó conciliar Platón con Aristóteles. Lo que sí sorprende es averiguar que, si Valeriano o Giovio presumen su presencia de forma relevante, como es de esperar dado que se trata de más conocido estudioso de los jeroglíficos del siglo XVI y del padre de las empresas renacentistas, al contrario, Andrea Alciato, Orapolo y el Fisiólogo solo se usaron en 4 ocasiones en total. Algo muy extraño puesto que hablamos

de los textos de referencia para los emblemas y los jeroglíficos (los primigenios) y, por lo que respecta al Fisiólogo, otra fuente rica de inspiraciones también para el desciframiento jeroglífico y siempre muy usado para estar al tanto de los hábitos y significados del mundo animal, incluso cristianizándolos, algo que debería provocar un mayor atractivo entre los autores de las composiciones andaluzas. Al igual sorprende que los autores simbólicos españoles aparecen en dos ocasiones (Sebastián de Covarrubias y Juan de Borja), a las cuales se añade el texto de las Honras del Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la Emperatriz María de Austria en el año 1603 que se utilizó en dos ocasiones. Algo que atestigua el prestigio de este texto tanto en el mundo de la emblemática en general como, sobre todo, entre ámbito jesuita al ser exactamente esta la génesis del texto.

Condensando los resultados en conjuntos más amplios obtenemos cuanto sigue:



Como se puede ver la procedencia mayoritaria de las fuentes es religiosa (alcanzando el número de 19), algo que como anticipado es lógico dado la índole de estos escritos y sobre todo por tratarse de una ocasión festival básicamente religiosa. En segundo lugar,

vemos los tratados de emblemática italianos⁵ (17) que, si los agregamos al dato de los repertorios italianos, básicamente Pierio Valeriano y Antonio Ricciardi (junto suman las 13 utilizaciones), llegan al 34% de uso, haciéndose con la primacía entre todas las categorías. Además, a este dato conjunto se podría añadir también aquello que se refiere a Erasmo de Róterdam y Jacobo Typotius que alcanzan el 6% de utilización por parte de los doctos que se emplearon para esta cita poética,⁶ llegando a un 40% de material procedente de Italia, es decir la gran mayoría del total si comparado con los otros datos. Los tratados españoles no alcanzan la cuota de Erasmo y Typotius, es decir el 6%, con la sola presencia de Sebastián de Covarrubias y de Juan de Borja (con referencia a la primera edición de Praga de 1581), sin embargo puede ser dato relevante puesto que la mayoría de los tratados se publicaron con posterioridad al 1610, así que por la escaseza de material pone en el centro también esta producción, y no podría ser de forma diferente, mientras mínima es el uso de tratados franceses, con la sola Georgette de Montenay, la primera en escribir un tratado emblemático de raíz cristiana. Como anticipado sorprende que los escritores clásicos, entre los cuales se cuentan no solamente Plinio o Eliano sino también a Orapolo y al Fisiólogo, textos más bien de la antigüedad tardía pero que entonces se consideraban obra, sobre todo Orapolo, de un antiguo sabio egipcio. En la mayoría de los

⁵ Incluyo aquí los textos que tienen rasgos novedosos y enfocados sobre una sola forma simbólica y que nacen del ingenio de un autor que en ocasiones incluye también varias elucubraciones teóricas y no meras recolecciones simbólicas, como veremos para el próximo dato. Así que en esta categoría entran autores como Camillo Camilli, Cesare Ripa, Paolo Giovio, Achille Bocchi, Battista Pittoni, Andrea Alciato, Girolamo Ruscelli y Scipione Bargagli.

⁶ De hecho, tanto Erasmo como Typotius, siendo los dos textos usados para los doctos andaluces los *Adagia* y el *Symbola divina et humana*, se pueden entender como hijos directos de la experiencia italiana (los dos permanecieron en Italia largos y productivos períodos) y entre los importadores más relevantes del método humanístico italiano, de las actualizaciones sobre las modas de estudios de la época y quizá los más destacados humanistas en sus ámbitos territoriales. Sobre Erasmo la bibliografía es cuantiosa; es suficiente recordar en este lugar que la tercera edición de los *Adagia* (1508) fue estudiada, establecida y publicada durante su estancia veneciana, cuanto su anfitrión y editor fue Aldo Manucio (cfr. Erasmo da Rotterdam 2013; ID.; 2014; Marangon, 1995; Ruiz Miguel, 2007). Por lo que respecta a Jacobo Typotius, su importancia en la corte Praguense de Rodolfo II de Habsburgo fue acorde al gusto típicamente italiano, de donde precisamente fue importando, por los símbolos y su capacidad de llenar todo lo que nos rodea de significados. Una actitud a raíz de la moda autóctona de las *Wunderkammern*, verdaderos universos, enciclopedia simbólica de todo lo que nos rodea, con particular atención a los métodos emblemáticos y jeroglíficos. De hecho, Typotius fue el autor del *De hierographia* (publicado póstumo en 1618 c.), tratado basado solamente en el estudio de la sabiduría jeroglífica con una clara huella renacentista que se reverberó en el *Symbola divina et humana* (1601-03). Esta obra es fruto directo del estudio de la colección de medallas del italiano Octavio Strada, hijo del Jacopo Strada retratado por Tiziano y continuador de la colección numismática del padre. El tratado de Typotius (cuyo tercer libro fue escrito por Anselmus de Boodt) fue fruto de la colaboración entre el dicho italiano y el grabador Aegidius Sadeler. La bibliografía sobre Typotius es bastante escasa, pero sobre la *pansofia* que tenía la idea del conocimiento como espejo del mundo y sus procedencias italianas cfr. Cengiarotti, 1992.

casos las noticias (en realidad muchas) deducidas de estos textos antiguos mantiene los matices interpretativos y los pequeños desajustes incluidos en los *Hieroglyphica* de Valeriano que se puede considerar el punto de referencia también por lo que atañe a las noticias de los antiguos. Últimos en mencionar son los dos porcentajes del 11 al que llegan tanto las noticias biográficas e históricas y otras fuentes visuales (en la que he incluido patrones que muy probablemente derivan de ejemplos pictóricos, arquitectónicos y de otras formas artísticas diferentes a los tratados hasta aquí expuestos).

En fin, no cabe duda entonces de que los literatos y religiosos que compitieron a las justas granadina y sevillana para honrar y cantar la beatificación del fundador de la Compañía de Jesús se basaron sobre todo en la biblia y en material procedente de Italia, espejo de la antigua arte de los jeroglíficos, de los emblemas y de las empresas. Estos datos visuales, literarios y estas informaciones serán luego reinterpretadas para la ocasión, haciendo que varias interpretaciones confluyeran y, sobre todo, actualizando los antiguos métodos, más estancos entre sí, en géneros más híbridos, especialmente si hablamos de jeroglíficos y emblemas y quizá más acordes al gusto del primer Barroco. En los ambientes religiosos y jesuíticos de esta época la emblemática todavía se estudiaba y practicaba como instrumento de aprendizaje, muestra de retórica visual y como galana demostración de ingenio y agudeza, algo típico del período y arribada natural del procesamiento que las imágenes tuvieron que soportar después de las prescripciones del Concilio tridentino que ahora, en 1610, se pueden considerar totalmente asumidas, maduras y aplicadas en cualquier forma artística.

ANEXO II

ANÁLISIS TEÓRICO-PRÁCTICO DE LOS GÉNEROS EMBLEMÁTICOS EMPLEADOS EN ESPAÑA ENTRE EL FINAL DEL SIGLO XVI Y EL COMIENZO DEL XVII

Con este segundo anexo se amplía de forma considerable el horizonte de las festividades recolectada para sacar el mayor número posible de datos. Esto para brindar un panorama más completo de los géneros emblemáticos realizados para eventos religiosos en las primeras décadas del siglo XVI. Esta completitud arrima con una mayor complejidad que necesita un estudio pormenorizado capaz de desgranar las vertientes que puedan surgir del análisis de estos datos. De hecho, además de las muestras simbólicas creadas para las fiestas de los jesuitas de Granada y Sevilla y analizadas más a fondo en el capítulo 6 y en el anexo I,¹ aquí se toman en cuenta otras ocasiones parecidas a raíz de las cuales se crearon composiciones simbólicas que veremos mantener rasgos precisos. Siguiendo con el hincapié en los ejemplos de ámbito jesuita he realizado un análisis de las composiciones de Salamanca, siempre en ocasión de la beatificación de Ignacio,² pero también de las creaciones enseñadas durante los festejos para las canonizaciones del fundador junto a la de Francisco Javier, que tuvieron lugar en Toledo y en Madrid en 1622.³ Siempre quedando en los márgenes de la religión he sacado datos de las relaciones y descripciones realizada en honor de la vida de San Diego en Alcalá de Henares a los 10 años de su canonización, entonces en 1598;⁴ de la misma forma he estudiado la fiesta de la cofradía de San Pedro ad vincula en Sevilla en 1616,⁵ el evento para la Inmaculada de Baeza en 1618⁶ y para la beatificación de san Tomás de Villanueva en Valencia en 1620.⁷ Se trata de festejos donde se pusieron en marcha certámenes poéticos muy parecidos a aquellos visto en las precedentes ocasiones andaluzas, aunque alejándose del ámbito cultural jesuítico donde, con toda razón, se puede pensar que el tema emblemático estaba más maduro y certero en sus principios. Sin embargo, estas ocho ocasiones religiosas siempre nos hablan de honores para aniversarios, canonizaciones o beatificaciones, mientras había otro tipo de circunstancia donde la emblemática se desplegaba en toda su fuerza y con patrones en parte diferentes: las exequias. Por eso se ha hecho necesario analizar cuanto creado para aquellas del rey Felipe II (Zaragoza, 1599),⁸ de Margarita de Austria

¹ Relación, 1610; Luque Fajardo, 1610.

² Salazar, 1610.

³ Breve Relación, 1622; Monforte y Herrera, 1622.

⁴ Mata, 1598.

⁵ Luque Fajardo, 1616.

⁶ Relación, 1618.

⁷ Martínez de la Vega, 1620.

⁸ Martínez Racionero, 1599.

(Granada, 1611)⁹ y de Isabel de Borbón (Granada, 1645).¹⁰ Finalmente, los últimos datos sacados se refieren a un acontecimiento que nos podría otorgar algunas diferencias con los anteriores por estar a medio camino entre un evento pagano y uno religioso. Se trata del certamen poético en honor de Felipe III y Margarita de Austria durante su visita al cuerpo de San Diego (Alcalá, 1607).¹¹

Como ya se puede desprender de esta lista el material investigado abarca un periodo que va de la recta final de la última década del siglo XVI a las primeras tres décadas del siglo siguiente, con solamente la cita granadina para la muerte de Isabel de Borbón que se empuja hasta el 1645.¹² Así que, además de profundizar aún más los datos sobre el ámbito jesuítico, añade más eventos religiosos y de diferentes índoles. De esta forma me propongo profundizar tanto los temas visuales y literarios tratados en las diferentes composiciones como, sobre todo, realizar un análisis sobre los elementos que forman los diversos géneros de composición (más marcadamente jeroglíficos y emblemas) para intentar delimitar un marco teórico y práctico para cada una de ellas.

Por lo pronto cabe decir que para los 13 eventos festivos analizados se crearon un total de 506 composiciones emblemáticas que llevan por imagen representaciones entre las más sencillas (aquellas procedentes de una noticia visual o literaria individual, como por ejemplo el fénix entre llamas, un ciervo que saca las víboras, la osa que insufla vida a sus oseznos o la palma cargada de una pesa, así que, pese a ser compuestas por más de un elemento voy a considerar solamente el sujeto principal puesto que los atributos no aportan algún sentido diferente) y las más complejas (donde cada elemento visual aporta algo al significado, como en el caso de la *hieroglyphica latina* de la analizada justa granadina de 1610 compuesta por una piedra en llamas y del agua que cae del cielo o, más aún, el “geroglífico” de la beatificación valenciana de Tomás de Villanueva de 1620

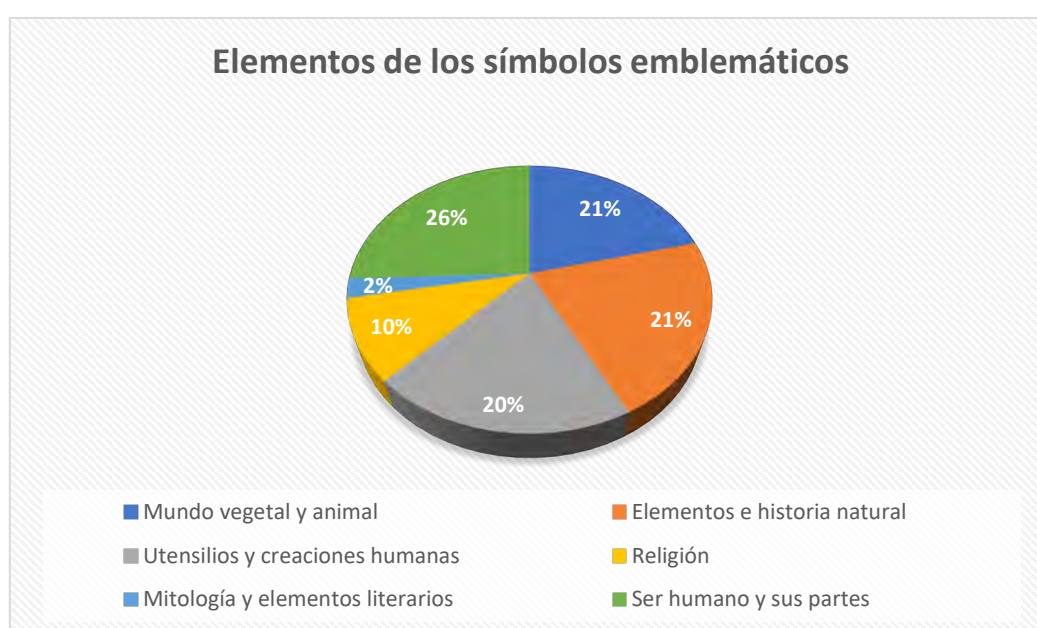
⁹ Rodríguez de Ardila, 1611.

¹⁰ Sánchez Espejo, 1645.

¹¹ MSS. Res. 238.

¹² Para hacer más sencilla la exposición de los datos divido los diferentes eventos en grupos. El grupo 1 incluye la beatificación de Ignacio de 1610 en Granada, Sevilla y Salamanca a los cuales se añade también la canonización del mismo y de Francisco Javier de 1622 en Toledo y Madrid. El grupo 2 añade a los que acabo de mencionar el honor a la vida de san Diego de Alcalá de 1598 en la misma Alcalá, la Inmaculada de Baeza en 1618, la fiesta de la cofradía de san Pedro ad Vincula en Sevilla en 1616 y la beatificación de Tomás de Villanueva de Valencia en 1622. A estos, el grupo 3 añade todas las exequias: del rey Felipe II en Zaragoza, 1599; las granadinas para Margarita de Austria en 1611; siempre en la misma ciudad aquellas en honor de Isabel de Borbón en 1645. Por fin el grupo 4 añade un evento que como veremos ofrece una lectura en parte diferente por ser a medio camino entre una ocasión religiosa y laica por ser la visita que Felipe III y Margarita de Austria hicieron en Alcalá a las reliquias de san Diego.

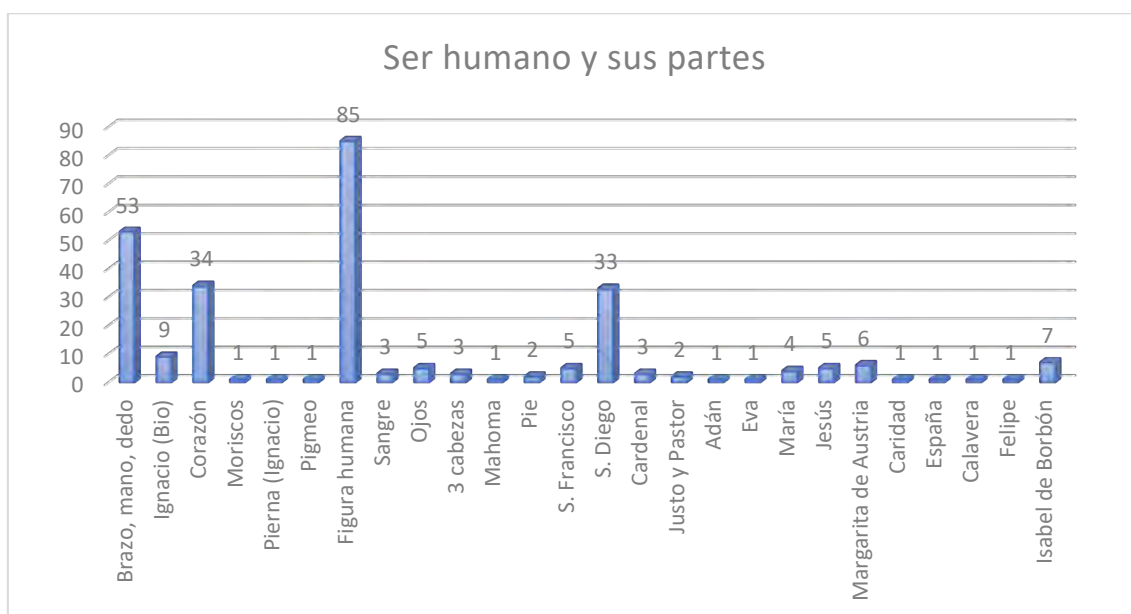
compuesto por el *triceps* de toro, lobo y raposa entre un pie de caballo y un pie humano puestos debajo y arriba respectivamente),¹³ alcanzando una suma final de 1.051 elementos, o atributos, con precisos y diferentes significados, algo que nos lleva a un poco científico promedio de más de dos elementos por cada símbolos: así que los elementos visuales que dictan el significado emblemático en la mayoría de los casos se pueden considerar complejos, es decir, no sacados de una sola noticia sino más trabajados por los diversos autores. Ahondando más en los temas de las composiciones, para el total de los 13 acontecimiento festivos he rastreado los siguientes:



Como se puede ver hay cuatro temas más usados y que se reparten casi el 90% del total, con el primer lugar ocupado por el ser humano y sus partes. Esto es algo relevante no tanto por el uso de este recurso visual sino por el hecho de que, como ya se ha visto en más de una ocasión, Paolo Giovio prohibía la representación de la figura humana y de sus partes en las empresas. Pese a ser verdad que en los doce eventos estudiados los ejemplos de empresas son muy escasos, no cabe duda de que las reglas de Giovio fueron en muchas ocasiones recogidas también en los emblemas y en los jeroglíficos. Algo que, en realidad, al menos por cuanto estudiado en esta sede, no ha tenido lugar en estas muestras andaluzas y españolas del comienzo del siglo XVII puesto que el 26% de las composiciones lleva

¹³ En estos casos se tomarán en cuenta tres elementos para el primer jeroglífico – piedra, llamas y agua – y seis para el segundo – *triceps*, toro, lobo, raposa, pie de caballo y pie humano.

este tema en su imagen. Peculiar es el uso ya mencionado del brazo o de la mano que sale de las nubes para ofrecer un objeto y cumplir una acción, como por ejemplo echar monedas, verter agua de una tinaja, apretar otra mano o sujetar una balanza con sus pesas. Esa parece ser una prerrogativa de la emblemática española, pero antes de establecer este hecho como una regla general convendría estudiar ejemplos de otros países que, sin duda, se pueden considerar menos numerosos en aquellos años y, sobre todo, tener un matiz diferente, menos acorde a la religión que, al contrario, en los ejemplos españoles era tema muy común. Exactamente por este motivo en la gran mayoría de las ocasiones este brazo aludía a la divinidad, al mismo Dios que bajaba del cielo, cubierto por las nubes para no ser perceptibles, para actuar en la tierra.



El alcance de la componente religiosa en las fiestas españolas lo podemos notar precisamente en el uso de elementos propios de la religión en las imágenes. De hecho, si los elementos religiosos solamente aparecen por un 10% del total (una cuota minoritaria si la comparamos con las demás y superior a los solos elementos mitológicos y literarios), es un hecho que en los cuatro primeros grupos el número de recurrencias se eleva regularmente pasando de los 15 del grupo 1 a los 101 del grupo 3, pasando por los 81 del

segundo grupo.¹⁴ Sin embargo, si añadimos el último grupo, acrecidos solamente por los jeroglíficos creados para la visita de los reyes Felipe III y Margarita de Austria a Alcalá, es decir, un evento no tan marcadamente religioso como los precedentes, nos damos cuenta de que este crecimiento constante casi se para alcanzado un total de 103 elementos, o sea añadiendo solo dos nuevos símbolos religiosos.¹⁵ Resulta bastante claro que al faltar la razón religiosa de la fiesta por ser más bien una honra para los reyes estos elementos se van diluyendo hasta casi perderse. Así que la índole religiosa de las fiestas españolas resulta ser crucial para el uso (definible masivo) de un recurso bastante peculiar como aquello de la mano o del brazo que sale de las nubes.

Otro elemento interesante que se deduce de estos fríos números es que cada tanda de emblemas o jeroglíficos tiene una estrecha relación con el sujeto o con el tema del evento, algo que en realidad acerca estos símbolos más bien a la razón de las empresas. En efecto sabemos perfectamente que desde su redescubrimiento renacentista los jeroglíficos se consideraban las composiciones más sencillas por encerrar en uno o dos elementos un mensaje oculto y más profundo. Los emblemas, por su parte, eran composiciones dirigidas a la colectividad, es decir a más de una persona para expresar conceptos y buenas normas de comportamiento. Las empresas, al contrario, se crean para una sola persona para honrarla y expresar algunos comportamientos virtuosos o destacables que tuvo en su vida y que marcaron su existencia o su legado.

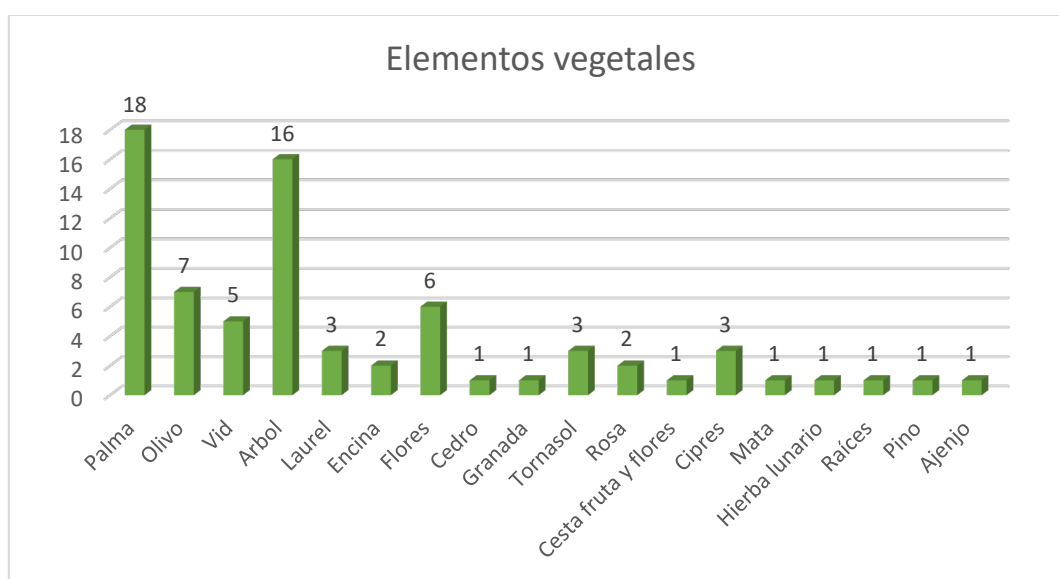
En el caso de las festividades analizadas vemos que en la mayoría de las ocasiones se dirigen a alabar la vida y las acciones que llevadas a cabo por los mismos festejados. Pues, se trata de una forma de creación decididamente próxima a la de las empresas y prueba de esto es que, siempre considerando la categoría de representación de los seres humanos, según se añadan festividades particulares aumentan las representaciones de aquel mismo santo, subrayando el carácter exclusivo de estos conjuntos que, si por un lado enseñan creaciones realizadas para los santos y los gobernantes y sobre sus vidas, por el otro intentan construir un mensaje y una enseñanza general y que todos podrían y

¹⁴ Cabe señalar que el incremento de las otras categorías de imágenes desde el grupo 3 hasta el grupo 4 se establece entre los 10 y los 15, un número mucho mayor si lo comparamos con los solamente dos elementos religiosos y los tres procedentes de la mitología.

¹⁵ Más precisamente una Iglesia y unos genéricos gorros eclesiástico en el jeroglífico número 21, formado también por los cuatro vientos, el sol y la luna junto a un mote latín sacado de Lucrecio. Pues, dos temas religiosos entre los demás de otra índole.

deberían seguir.¹⁶ Así que estamos delante de composiciones que, pese a no llamarse casi nunca empresas, sí asumen algunos de los caracteres de estas, a empezar del ser construidas sobre datos biográficos de un personaje. Sin embargo, podemos definirlo un género que se encuentra a medio camino entre las empresas y los emblemas (o jeroglíficos) por ser enseñanzas que, aunque representadas a través de ejemplos y figuras referidas a biografías particulares, se extienden a todos, como usual en los emblemas y, en parte, en los jeroglíficos.

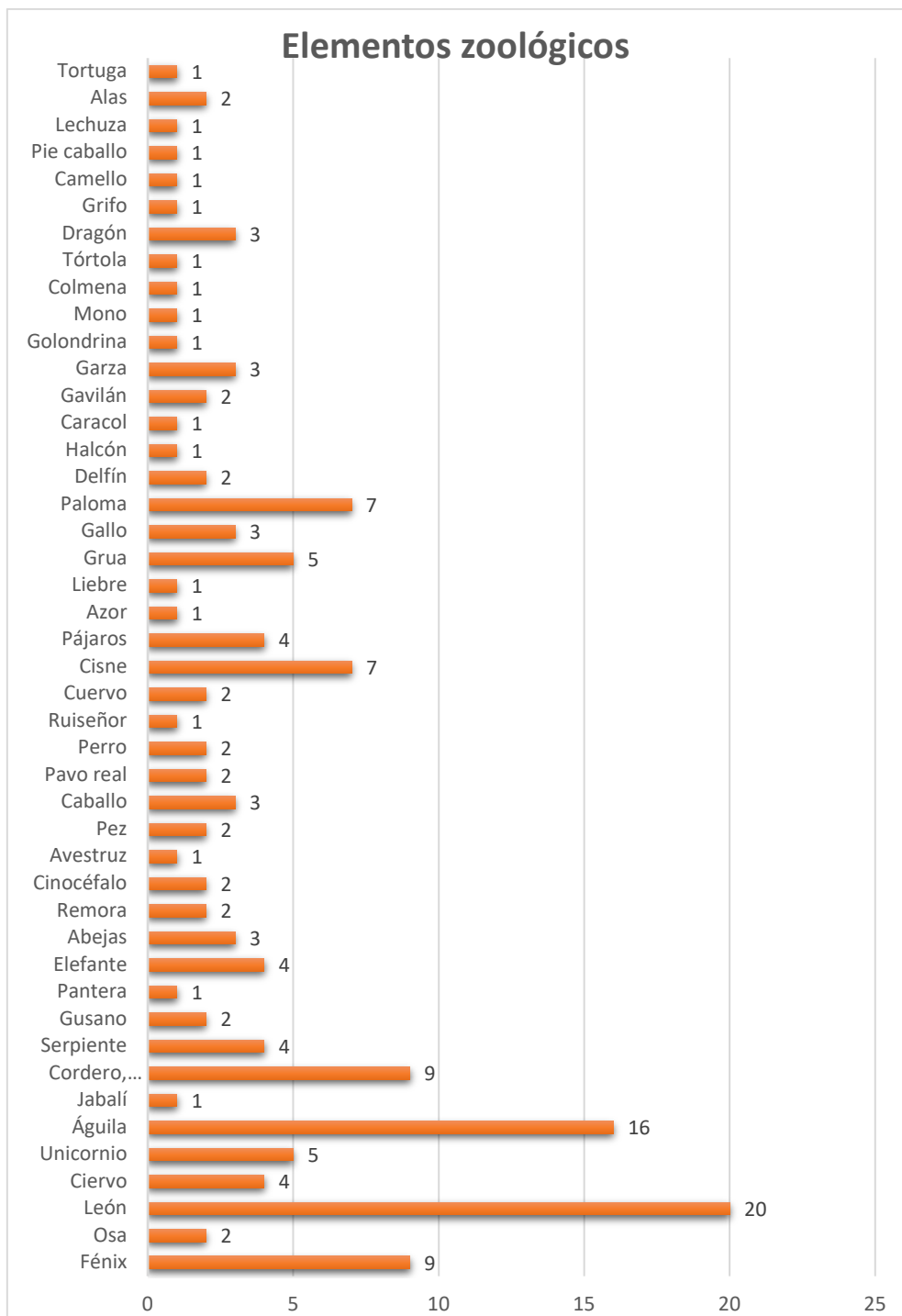
Por lo que a los elementos más usados en las diferentes categorías no tenemos grandes sorpresas. El elemento vegetal con más presencias es, junto a una no especificada categoría “árbol”, la palma, que alcanza el número de 18 y que se beneficia por sus diversos significados de victoria, de martirio y de resistencia en las dificultades. El olivo, otro elemento muy usado, llega a 7 recurrencias, menos de la mitad de la palma probablemente por tener menos posibilidades de significados que la primera.



En cuanto al mundo animal el más utilizado fue el león (20) seguido por el águila (16), dos animales que pueden tener muchos significados, sobre todo el primero al que Orapolo y Valeriano dedican muchas entradas y el primer capítulo respectivamente, pero, sobre todo, se pueden fácilmente relacionar con la realeza y el poderío en el mundo animal. Es

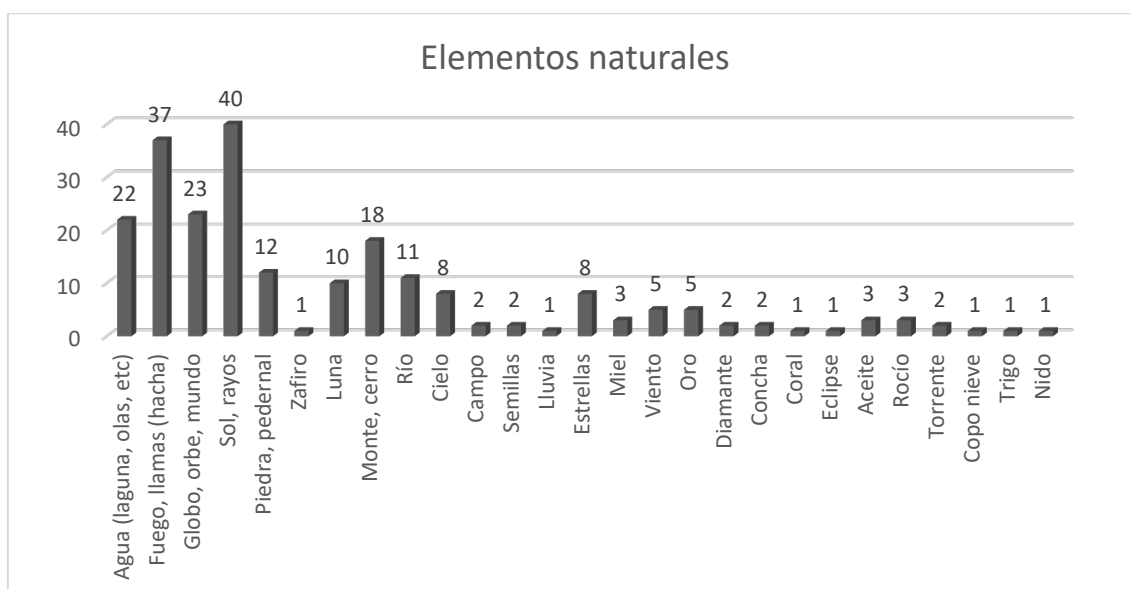
¹⁶ Por ejemplo, en el grupo 1, con los eventos dedicados a Ignacio, la persona del santo aparece 9 veces; en el grupo 2 san Diego de Alcalá aparece bien 33 veces; en el grupo 3 entran las imágenes de Isabel de Borbón (7) y Margarita de Austria (6).

muy peculiar que la figura del ave fénix fue entre los más usado en el grupo 1 (6 veces) por las implicaciones que puede tener con Ignacio de Loyola, el significado de su nombre y las asonancias entre su conversión y la muerte y siguiente renacimiento del animal. Algo que en los otros grupos de fiestas apenas se tomó en cuenta llegando a contar las nueve presencias en el grupo 4. Un elemento más que reitera la definición directa entre estas composiciones simbólicas y el sujeto de la fiesta.



Por lo que respecta a los elementos naturales y otras referencias a la naturaleza más allá del mundo vegetal y animal tampoco averiguamos sorpresas dado que el elemento agua y el elemento fuego, que tanta importancia tienen para la religión al ser elementos de

renacimiento y purificación, se usaron 69 veces en total.¹⁷ El sol y sus rayos, emanación de Dios y de la divinidad objetivo de nuestras vidas tienen gran número de presencias, 40, mientras que el globo del mundo u orbe alcanzan los 23, siempre con el significado de poder en el planeta o como influencia sobre su entereza. Dos elementos más inesperados por tener relevancia tanto en la religión cristiana como en la filosofía son el monte (o cerro) y la piedra (incluida el pedernal), con 18 y 12 recurrencias respectivamente. Algo que se refiere (el monte) a la posibilidad de alcanzar la virtud a través del camino más arduo y complicado en vez del más sencillo que conduciría a la perdición, y a la firmeza (piedra) y chispas que de ellas podían salir (pedernal), con otra referencia al fuego y, en parte, al nombre de Ignacio.

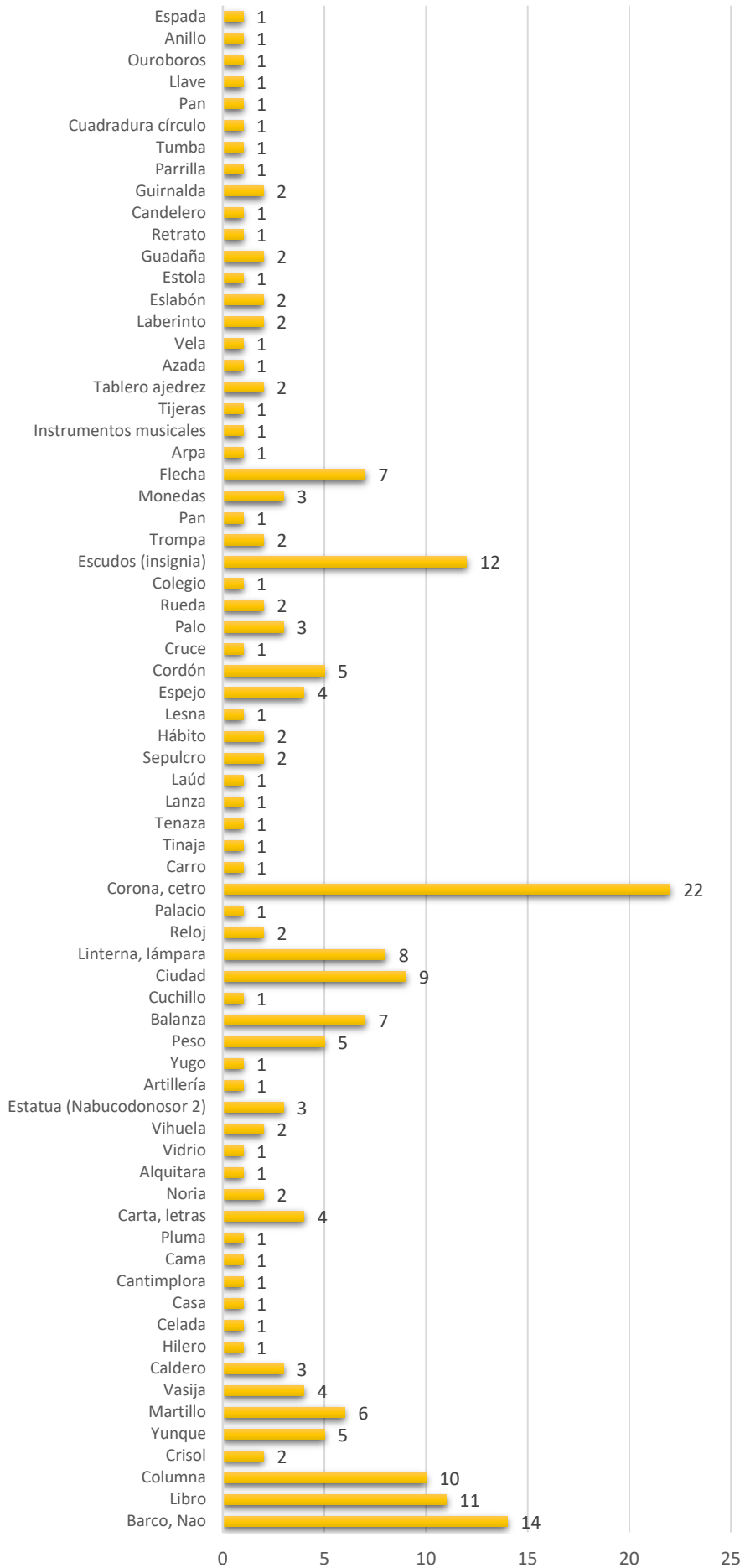


Pasando a los utensilios y a las creaciones humanas, en la que se incluyen también complejas formaciones simbólicas, como es el caso de la presencia del uróboros o la cuadratura del círculo, marcan el mayor número de vistas la corona y el cetro, elementos de poder y dominio político que, de hecho, en el grupo 1 dedicado a Ignacio de Loyola no tenían ninguna presencia para alcanzar las 22 en el grupo 4. Otro elemento es aquello del barco o nao entendido tanto alegoría de la Iglesia como resistencia a la intemperie y utilizado en todos los grupos excepto el tercero, es decir el de las exequias, alcanzando las 14 entradas totales. Otros temas son la columna (símbolo y atributo de estabilidad,

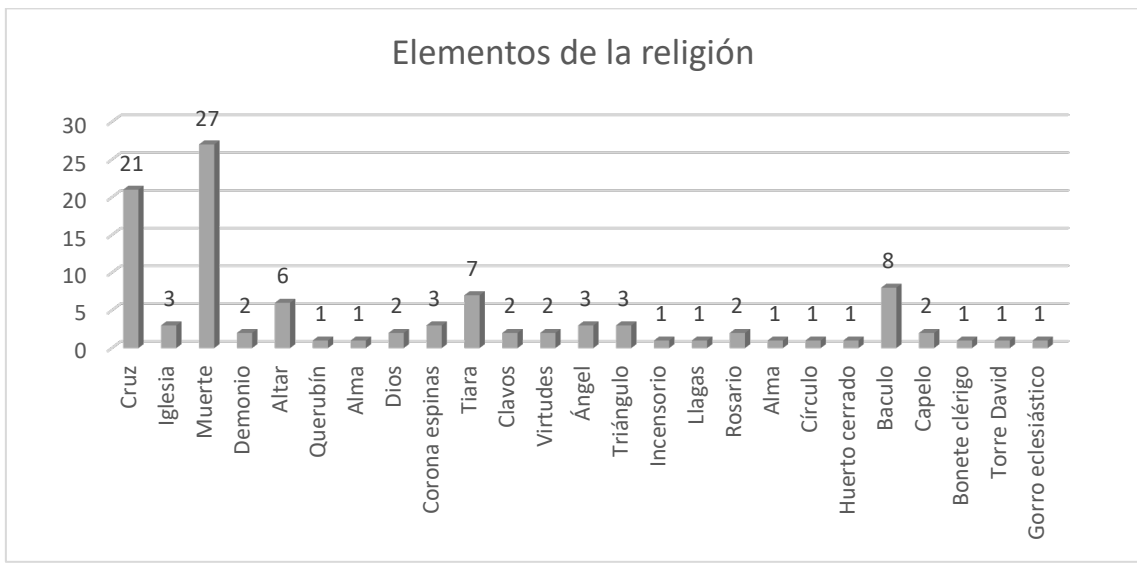
¹⁷ El agua, la laguna, la ola tienen 22 recurrencias; el río 11; el fuego y las llamas 37.

firmeza, fortaleza y de las hazañas de Hércules – que es el más citado entre el material mitológico con 6 recurrencias) y el libro, revestido del sentido de sabiduría y religión, con ambos que llegan a las 10 presencias.

Utensilios y creaciones humanas



En cuanto a los elementos religiosos la celebración de las exequias hizo subir la presencia de la alegoría de la muerte hasta 27, siendo así la más representada y, si la cruz es el segundo tema más común (21), sería muy interesante tener una descripción más detallada de las dos imágenes de Dios (está vez en figura entera y no oculto en la figura de un brazo que sale de las nubes) y de la única del alma, temas que en ámbito poscontrarreformista pueden tener altos niveles de sensibilidad.



De las citas figurativas de Hércules ya hemos dicho, algo que atestigua el legado de esta figura mitológica en el territorio español que se valía de sus columnas para establecer el confín con las tierras de ultramar y del cual los gobernantes propagandeaban ser descendientes de su mismo linaje para aumentar su arraigo histórico y mítico con la tierra ibérica. Destacable son las 4 citas de la figura de Mercurio (2 solamente en el grupo 4, es decir la escasamente religiosa visita de Felipe III y Margarita de Austria a Alcalá), figura mitológica entre las más complejas, y las 3 de Amor.



Hablando en términos generales podemos afirmar que los símbolos realizados para estos eventos festivos no dejan grandes sorpresas en su composición que se vale de elementos ya muy en boga en el arte y sobre todo en la emblemática gracias al tratamiento reservado por los repertorios de símbolos más conocidos (Horapolo, Valeriano, la Biblia). Lo que sí es peculiar es la utilización de algunos elementos que se refieren más bien a campos de sabiduría diversos de la religión y que no se pueden ajustar a esta. Véase entre los temas mitológicos, además de sujetos más habituales como Hércules, Mercurio, amor, Troya o los Gigantes, la presencia de Briareo o de la hierba Moli, dos motivos con pocas representaciones y, sobre todo, que denotan un conocimiento literario clásico y mitológico muy profundo para que se pudieran incluir en esta tipología de imágenes. Otro asunto interesante es la falta de reproducciones de estas realizaciones emblemáticas por el mero hecho de que en algunos casos hubiera sido muy interesante averiguar la forma en que se figuraron algunos sujetos, como ya mencionado en el caso del alma y de Dios tanto por razones meramente gráficas como por el acorde a los dictados tridentinos sobre la representación de temas tan delicados. En este sentido es una lástima que sean muy pocas las descripciones o las relaciones que lleven dibujadas o grabadas las composiciones simbólicas, algo que nos restituiría un marco mucho más complejo e interesante sobre el cual trabajar y menos abierto a conjeturas.

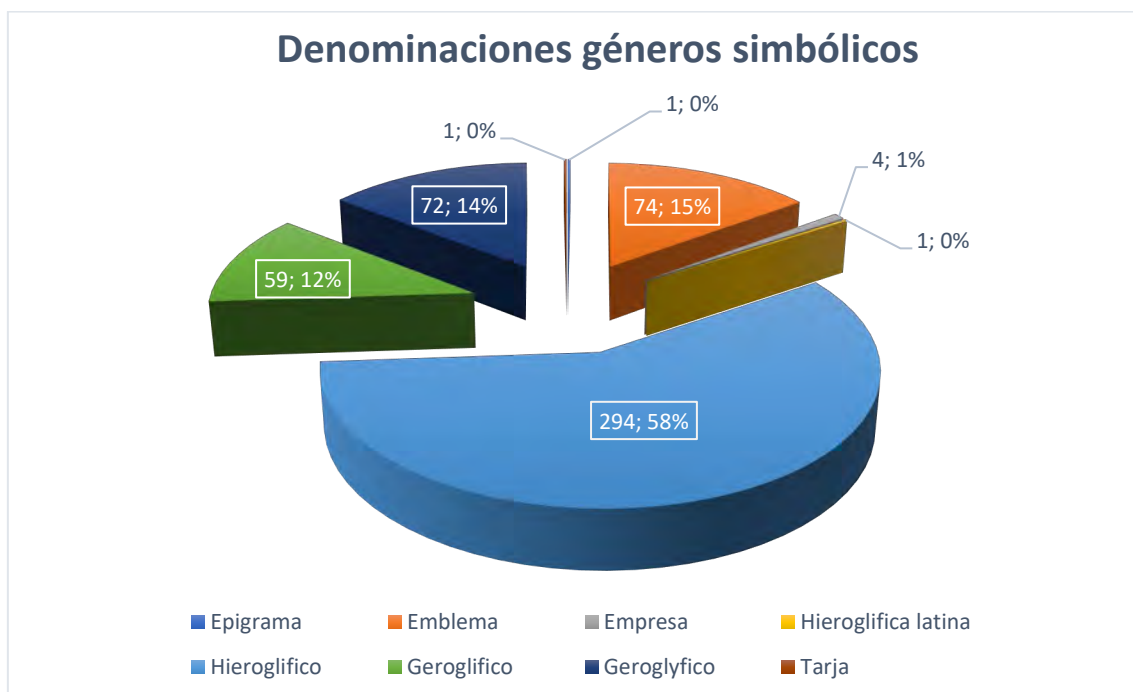
Otro argumento que en parte se relaciona a este último es la presencia de imágenes de algunos sectores de población minoritarios como los moriscos o los pigmeos, sin contar la cita visual de Mahoma. Temas que pueden resultar menores dado los pocos ejemplos (uno por categoría) pero que, como el anterior, pueden encerrar muchas inspiraciones sociales y políticas más allá de las artísticas. De hecho, estas categorías se incluyeron en los símbolos como muestra negativa, de antagonistas capaces de obstaculizar la política y la religión de entonces y, además, que tienen relativamente pocos ejemplos artísticos. Esto abre la puerta al estudio de algunos sujetos o categorías muy presentes en las sociedades de entonces, problemas o actores entre los principales pero que en el arte y, más aún en la emblemática, no encuentran reflejada la presencia que tenían en el debate público que se puede averiguar de los documentos escritos. En este sentido remito al anexo I a este trabajo en que me dirijo a estudiar una de estas categorías, parcialmente conectada a las tres que acabo de mencionar y que, al contrario de estas tres, presume de un más amplio tratamiento emblemático y que gracias a sus números nos puede brindar

algunas indicaciones interesantes: se trata de los esclavos y de la esclavitud, categoría que, como es bien sabido, incluía entre sus filas moriscos, musulmanes y, sobre todo, pigmeos.¹⁸

Ahora bien, pasamos a analizar el último conjunto de datos de los cuales espero sacar más indicaciones aún: la composición de los diferentes géneros simbólicos en los 13 documentos literarios tomados en cuenta en esta sede.

Algunas indicaciones ya se han brindado con el profundizado análisis de los certámenes granadino y sevillano, pero no se pudo hablar de fenómenos generales, de alcance “nacional”, regional o más bien ciudadano o ínsito en todos los colegios jesuitas. Ahora ampliando el material de estudio a una cantidad de muestras mucho más amplia, tanto si referida a la orden jesuítica como a los territorios andaluces y españoles del comienzo del siglo XVII.

Para empezar, me parece conveniente exponer sobre cuantas composiciones se basarán estas conclusiones y los géneros incluidos en estas. Ya se ha dicho que los conjuntos simbólicos alcanzan el número total de 506 y de la composición de este material nos podemos hacer ya una idea de la dirección tomada por la moda simbólica del tiempo.



¹⁸ Si con pigmeo entendemos a habitantes también y sobre todo a los habitantes del continente africano y no sólo aquellos de las Américas.

Personalmente cuando me acerqué al estudio de los textos de estas descripciones una mayoría tan aplastante de jeroglíficos y una falta casi total de empresas era algo totalmente inesperado. De hecho, en el gráfico de arriba no sólo he recogido todos los géneros sino también las dicciones de estos, así que si las empresas solo suman 4 ejemplos (1% del total), ni siquiera a este mísero porcentaje llega la única composición denominada como tarja. Por lo que a la otra cita solitaria se refiere, es decir el epigrama, ya hemos dicho en el primer apartado de estas conclusiones que se puede incluir en el género del emblema que, por su parte, alcanza el segundo lugar entre las categorías que presumen más presencias con sus 75 ejemplos (el 15%). Ya hemos anticipado del primer lugar de los jeroglíficos, pero cabe destacar una peculiaridad lexical dado que según las diversas ocasiones las composiciones se denominaban con formas diferentes: “hieroglifica latina”, “hieroglifico”, “geroglifico” o “geroglyfico”. Más adelante veremos si esto presupone diferencias de composición. Sin embargo, quedando en el ámbito numérico y sumando todas estas composiciones llegamos a contar un total de 426 creaciones. Una clara mayoría que atestigua como, también en ámbitos oficiales como pueden ser los certámenes poéticos, el jeroglífico era la forma más en boga. No obstante, al ver la práctica y la composición con la que se solía crear estos símbolos nos podemos dar cuenta de que se trata de algo diferente a los jeroglíficos estudiados y utilizados a lo largo de los dos siglos precedentes cuando, además del papel de los humanistas para arrojar luz sobre este género venerable, como analizado asimismo las muestras artísticas que incluían los jeroglíficos eran muy frecuentes pero, en la mayoría de los casos, insertaban estos símbolos sin proclamas, casi ocultándolo en los programas visuales y quedándose solamente en un registro visual, habitualmente sin partes literaria alguna.

Ahora bien, entre los tres géneros emblemáticos canónicos y que en efecto aparecen en nuestro análisis el emblema se puede considerar el más definido. Algo confirmado también en ocasión de aquellos creados para la justa sevillana en honor de Ignacio de Loyola en 1610 donde había un certamen aposta para los emblemas, es decir donde los emblemas para ser realmente valorados y sobresalirse del resto, además de la galana creación, tenían que ser previamente perfectos a nivel de composición. De hecho, tenían dos elementos fijos: la imagen (no importa si con figura humana o menos) y la *subscriptio*, compuesta en todas ocasiones por un epigrama en latín. También la letra es claramente uno de los elementos constitutivos a pesar de que en una de las circunstancias

sevillanas no se incluye en la formación del emblema (precisamente en el número 2 en orden de apareamiento, correspondiente al emblema XI). Esta actitud general y mayoritaria se sobrepone perfectamente a la práctica del emblema como establecida con las primeras ediciones de Alciato dotada de ilustraciones a partir de 1531. Algo confirmado también en el conjunto creado para el certamen granadino de 1610 sobre los epigramas y, como ya mencionado, exactamente así denominado denotando el perfecto conocimiento de la materia y del origen del mismo género del emblema. Este tipo de práctica a propósito del emblema viene perfectamente confirmado en los 40 ejemplos salmantinos de 1610 (siempre para la beatificación del fundador de los Jesuitas) donde cada emblema, todos de mano del literato Felipe Tirletti para representar a través de estas composiciones la vida del santo, se forma por el mote en latín, la imagen y el epigrama latino. El mencionado caso granadino con el reconocimiento de un único emblema en el certamen dedicado a los epigramas vuelve en escena en Sevilla en 1616 para la fiesta de la cofradía de San Pedro ad Vincula. Aquí se reitera, claramente añadiéndose a la imagen, el epigrama latino, pero hay falta total del mote.

Podemos entonces afirmar que existía una práctica oficial del emblema, el conocido emblema *triplex* compuesto por mote, imagen y *subscriptio* constituida por un epigrama en latín. Lo que es cierto es que este último elemento en lengua clásica parece ser una pieza clave para discernir entre los géneros, pese a tener un ejemplo de emblema (solamente uno de los 75 totales) que, con mote latino e imagen, está desprovisto de cualquier tipo de declaración, tanto poética como prosística y que se describe en la relación de la beatificación de Tomás de Villanueva en Valencia (1620). Sin embargo, este último es un patrón que se acerca a las descripciones de aquellos emblemas dignos de mención en la fiesta sevillana de 1610 (el certamen IX), es decir algo destacable por su agudeza o representación, pero imperfecto en la teoría por no entrar en el certamen oficial dedicado al género (el certamen IV). En efecto, este único caso de emblema sin epigrama no hace parte del certamen sino es un adorno de un aparato efímero, en particular de un retrato del santo puesto a mitad de un obelisco y del cual colgaba una “grande tarja como emblema, o symbolo d’el santo”.¹⁹ Pues, algo que no se asocia a la práctica oficial del género exactamente por no tener que guardar en sí las normas de la buena praxis emblemática, como atestiguado por la misma denominación del género:

¹⁹ Martínez de la Vega, 1620:311.

“Emblema, o symbolo d’el Santo”. Así que se trata más bien de un sencillo símbolo que se indica también como emblema probablemente por la ambivalencia del término puesto que puede incluir en sí varias formas simbólicas o, básicamente, por la presencia de la imagen, algo que en el emblema nunca falta. Se puede entonces afirmar con buena razón que la teoría y la práctica del emblema eran sobradamente conocidos en territorio español en las primeras décadas del siglo XVII. Eso se debe a varias razones:

- el legado de los ejemplos italianos;
- la relevancia del estudio del emblema teórica y prácticamente en los colegios jesuíticos, fenómeno que corona décadas de perfeccionamiento de la doctrina de la imagen en el seno de la misma Iglesia Romana y, de reflejo, en la orden fundada por Ignacio;
- la necesidad de impactar de golpe en la memoria de los espectadores con sabias muestras visuales y literarias de forma que estas últimas y sus mensajes se graben más fácilmente, de esta forma coadyuvando la retórica del mensaje religioso o de alabanza a las autoridades por medio de hermosas y agudas creaciones. Estas se atestiguan como típicamente barrocas por reunir en un mismo marco o espacio visual una imagen resumida (que pueda incluso tener un valor artístico), una letra en latín (muy a menudo una docta cita de textos clásico o religiosos) y una novedosa creación literaria, siempre en lengua latina y con la cual explicar y completar el significado de los dos elementos anteriores: conocimiento humanístico y literario; capacidad de invención y creación artística visual; agudeza literaria. Eso quiere decir diferentes artes y saberes reunidos en un único, y por eso resumido, espacio. Una de las esencias del arte barroco.

Las otras opciones de emblemas que no responden a este preciso patrón aparecen en certámenes que daban la posibilidad a todas las composiciones poéticas, pese a no estar técnicamente perfectas, de encontrar un escaparate por la agudeza de estas y claramente de los creadores. Otra opción es que los emblemas encontraran cabida en aparatos efímeros que en la mayoría de las veces no llevaban una identificación, así que el mismo autor de la descripción del acontecimiento, generalmente no tan adentro a estas lógicas tan técnicas, les daba una definición genérica en su texto que, en muchos casos, se

planteaba solamente brindar una idea de cuanto se podía ver, sin una segura y filológica indicación de la composición misma. Todos estos emblemas “imperfectos” demuestran como este arte tenía gran alcance en los mundos cultos y artísticos e incluso la imperfección teórica se podía valorar positivamente si ayudada por el acumen del ideador, una idea decididamente barroca. Entonces no era más que un testigo de la popularidad de este género y de la posibilidad de ver reconocido el ingenio de los creadores pese a no crear verdaderos emblemas, sino composiciones simbólicas así denominadas pero que no pudieron entrar en los certámenes hechos adrede para ellos y que mantenían unas claras y constantes reglas.

Por lo que se refiere a las empresas la noticia es la casi total falta de este género entre los aparatos efímeros y sobre todo en los certámenes de todas las relaciones festivas estudiadas. De hecho, la única ocasión en la cual un certamen se dedicó expresamente a las empresas es la beatificación granadina de 1610 cuya décima prueba versa sobre “poësius de Hieroglificas, y empresas en todas lenguas”. Como se ha visto aquí entran tres empresas y una “hieroglifica latina” y a lo largo de los 13 eventos no hay más rastro de empresas excepto que en la fiesta madrileña para la canonización de Ignacio y Francisco Javier de 1622. Aquí en apertura de los certámenes, más precisamente en aquello dedicado a sentencias y poesías, la cita de la empresa se refiere a la descripción de una composición no premiada y que no lo podía ser por no reconocerse “académicamente” (o canónicamente) entre las mejores, tanto que se menciona simplemente por el alcanzado éxito de crítica pública.²⁰ Ya de estos datos podemos decir que el género se consideraba diferente de emblemas y jeroglíficos y, adaptándose a las reglas reconocidas, sabemos que tenía que formarse por sólo dos elementos, alma y cuerpo, es decir mote (o letra) e imagen. Los cuatro ejemplos aquí propuestos no se componen todos de estas dos partes. De hecho, la segunda empresa granadina no lleva ningún mote o al menos eso no se cita en la descripción. Excepto que por este bache, todas las demás llevan una letra concisa, en latín, como usual para las empresas, y una imagen que, si para los casos granadinos es acorde a las reglas de Giovio y al hábito de uso de las empresas (pocos elementos, no tan oscuros pero tampoco demasiado fáciles de

²⁰ Estas las palabras del autor de la descripción: “Y el que ofendido de ver us obras en grado inferior a las de su emulo, juzgaré por agravio la honra que se le dio, alivie y desahogue el sentimiento, con lo que el otro desgraciado poeta se consolaba en tal pena, sacando esta empresa [...]”, en MONFORTE Y HERRERA (1622), f. 1v.

comprender y que se explican gracias a la compenetración con el alma de la composición refiriéndose directamente al sujeto para el cual han sido creadas, en este caso Ignacio de Loyola), en el caso madrileño resulta demasiado compleja, con la presencia de cinco elementos que descifrar.²¹ Sobre este aspecto, hay que hacer hincapié una vez más en el hecho de que este último ejemplo no hacía parte de un certamen oficial sino se ganó la cita por ser muestra de agudeza pero, pese a denominarse empresa, en realidad no puede confirmar la práctica de este género como lo pueden hacer las invenciones granadinas que, ellas sí, se enmarcan exactamente en el certamen dedicado y que, hay que repetirlo, es el único sobre las empresas en los 13 documentos estudiados y que, gracias a eso, puede dar algunas indicaciones más a pesar de los escasos número. La imagen es entonces acorde a cuanto se solía hacer en las empresas, incluso sin la presencia de la figura humana, e igual el mote (aunque en la segunda empresa no se anuncia, no sabemos si por su falta o por el descuido del narrador), en lengua diferente de aquella del creador y en forma de breve sentencia. Sin embargo, en todas las cuatro ocasiones el elemento novedoso y que nada tiene que ver con el arte de crear empresas es la *subscriptio*, exactamente al igual que en las demás composiciones, emblemáticas o jeroglíficas que sean. De hecho, es buena costumbre que los tratados o las colecciones de empresas, después de presentar gráficamente el conjunto alma + cuerpo se alarguen para explicar la procedencia de esta idea, las peripecias personales del portador que llevaron a esta creación y una explicación del significado de esta en todos sus componentes. Eso se lleva a cabo en forma de narración o de diálogo y nunca aparece una parte poética que intente integrar el mensaje de los otros dos elementos, algo que como se ha visto era prerrogativa básica del emblema. Claro está, siempre hay que tener en mente que estamos hablando de cuatro muestras que pueden suponer una cantidad mínima de indicios y no pueden ser probadoras, pero al igual no puede ser baladí el hecho de que las composiciones sean más “simbólicas” si las comparamos con aquella de los emblemas y, además, todas estrechen una relación más directa con el sujeto al que se dedicaban, con sus hazañas en vida, con su nombre y con las características de su carácter. El añadido de la *subscriptio* por su lado es algo totalmente ajeno a la normal práctica de las empresas y esta característica

²¹ El cuerpo de las tres empresas de Granad se componen respectivamente por un libro con pintado un reloj con las horas y un dedo que las indica; una ola de agua mezclada con fuego; una paloma que ahonda el hacha encendida que lleva en el pico dentro de una laguna. La descripción de la fiesta de Madrid explica la imagen de su única empresa como una palma junto a la fuente Cabalina, entre las ramas ruiseñores y en la cima un cuervo y un cisne en el trono.

confirma su ilegitimidad al no tener una constancia de uso. En efecto, hemos visto que en los emblemas es el epigrama la composición poética natural y más perfecta para completar los otros dos elementos (sólo en las formas menos perfectas se admiten otros tipos de métricas), mientras en estas cuatro ocasiones nos enfrentamos a dos redondillas con el regular esquema métrico ABBA (en la primera empresa granadina ésta incluso se completa con cuatro versos latinos añadidos a los castellanos), a un cuarteto “mixto” (compuesto por un endecasílabos y tres octosílabos pero siempre con el esquema ABBA) y a dos dísticos latinos, es decir, cuatro soluciones diferentes por métrica, idioma y extensión y que denotan entonces la libertad casi total en este elemento de complemento a las empresas. Probablemente la presencia de esta parte añadida típicamente poética se debe exactamente por la índole misma de la justa, en todos casos definida “poética” y que no podía entonces prescindir de un claro elemento en este sentido, algo que en las “normales” empresas no tiene sitio. Esta caracterización de las empresas que presupone su modificación creo que se puede entender también como la razón por la cual solamente una justa entre todas aquellas estudiadas previo la creación de un concurso *ad hoc* para las empresas mientras los emblemas y, como veremos, los jeroglíficos estaban más acorde a la condición *sine qua non* de los certámenes, es decir la presencia de la parte literaria y poética. Todo esto confirma el diverso origen de las tradiciones. En efecto, si emblemas y jeroglíficos podían compartir el carácter especial de la parte figurativa, el origen de las empresas era diferente y, aunque los humanistas en ocasiones intentaron explicarla buscando afinidades entre la ciencia jeroglífica, sus características y el cuerpo de las empresas, aquí podemos averiguar plásticamente que si con emblemática se pueden incluir los tres géneros, en realidad así no era porque, para incluirse en esta, las empresas tenían que dotarse de un elemento más, aquello poético, que nunca le fue propio y generaría la modificación del mismo género acercándolo al emblema, excepto que por algunos diminutos detalles de formación de la imagen.

El último género de cuyas tendencias me hago testigo es el jeroglífico, o sea la etiqueta bajo la cual se pusieron la gran mayoría de las invenciones y se titularon casi todos los certámenes analizados. Por lo pronto cabe decir que de un primer vistazo la composición de estos símbolos no se diferencia de los otros dos por formarse de tres partes, *inscriptio*, imagen y *subscriptio*. Ya de este dato es fácil decir que el sentido de jeroglífico ha cambiado mucho en pocas décadas, desde significar un símbolo individual (o al límite

con pocos atributos) que ocultara un complejo significado que se refiere al mundo que nos rodea – y, por consiguiente, a la mente que tramó su creación -, hasta indicar un emblema que, ya lo puedo anticipar, se entienda como imperfecto o con modificaciones en comparación con su perfecta práctica. De hecho, la legítimamente esperada divergencia entre la realización de la imagen para un emblema y para un jeroglífico *de facto* no existe dado que ambas pueden representar cualquier tipo de figura, compleja o más sencilla, humana o de sus partes de esa o sin esa,²² procedente de fuentes paganas o religiosas, copiada de repertorios más antiguos o ensamblada juntando más fuentes literarias y visuales²³. Por lo tanto, de este elemento de la composición no podemos sacar grandes indicios de diversidad entre jeroglíficos, emblemas y las identidades respectivas.²⁴ No obstante, analizando la gran cantidad de material me he dado cuenta de que la diversidad entre las dos prácticas simbólicas reside en los dos elementos literarios, en menor medida en el mote y mayoritariamente en la *subscriptio*.

Por lo que se refiere al mote, en los 75 emblemas²⁵ presentes en los 13 documentos estudiados hasta 65 (el 87%) llevan mote y en todos casos está en lengua latina.²⁶ Los jeroglíficos, que alcanzan un número mucho más relevante (426), en el 85% de los casos ven la presencia del mote (más precisamente en 361 composiciones), mientras solamente en el 15% (o sea 65 jeroglíficos) este no aparece. Un porcentaje muy cercano a aquello de los emblemas, pero la diferencia, aunque mínima, está en el idioma de esta letra. El latín arrasa entre los creadores de jeroglífico alcanzando el 93% del total (337 veces) pero

²² No sólo hay que destacar la habitual presencia de figuras humanas sino de verdaderos retratos o escenas narrativas. El mejor ejemplo es aquello de las exequias granadina de Isabel de Borbón, donde los jeroglíficos cuentan las siete obras de misericordia como si de verdaderas obras pictóricas se tratara y no, como debería ser, de símbolos. Véase el jeroglífico de la reina que, con algunos vestidos en sus manos, está delante de algunos desnudos. Ya se ha visto más detenidamente todas las composiciones que retratan Ignacio en los varios episodios de su vida, algo parecido a cuanto se pudo ver en 1607 en Alcalá en honor de S. Diego.

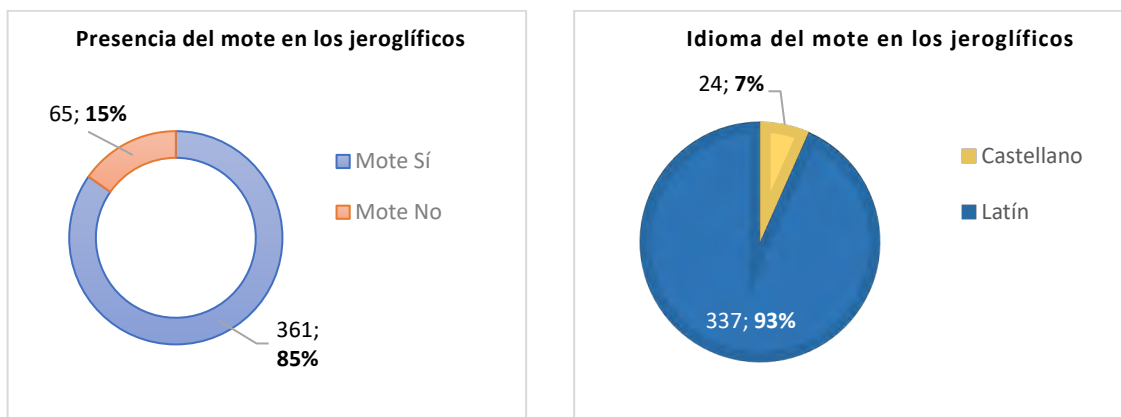
²³ *Vid.* para la copia de los repertorios y tratados pasados la nao con velas desplegadas pero retenida de una remora, tercer jeroglífico del certamen creado en Alcalá en honor de la vida de S. Diego en 1598, o también los varios ejemplos con el ave fénix entre llamas mientras el sol o sus rayos lo ilumina. Por las composiciones jeroglíficas mucho más complejas, siempre en Alcalá, pero en 1607 en ocasión de la visita de los reyes, se vio la imagen de un viejo con alas que llevas algunas llaves intentando abrir un arca con tres cerraduras (Hieroglífico 4) o el número 6 del certamen madrileño para Ignacio y Francisco Javier de 1622 que enseña Mercurio que con su vara toca la boca del infierno de donde salen las almas.

²⁴ Dicho precedentemente de las diferentes denominaciones de los jeroglíficos, ahora cabe decir que esto no presupone ningún tipo de diferencia en las representaciones y no establece ningún patrón de composición debiéndose entonces a hábitos lexicales de las diferentes zonas de la península y de los autores.

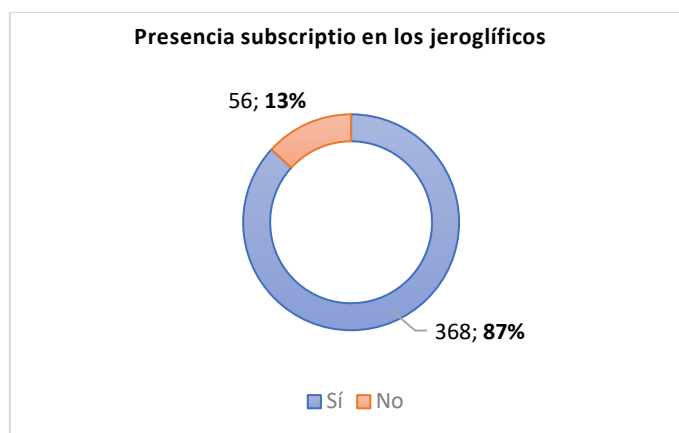
²⁵ Los 74 emblemas más la primera composición granadina que, pese a entrar en el certamen de los epigramas en realidad es un verdadero emblema.

²⁶ En 10 ocasiones (13%) no hay mote.

aquí se atestigua el uso del castellano en el 7% de los casos (24), algo que en el emblema, que sea en certámenes adrede o donde se destacaban varias composiciones merecedoras, nunca había pasado.

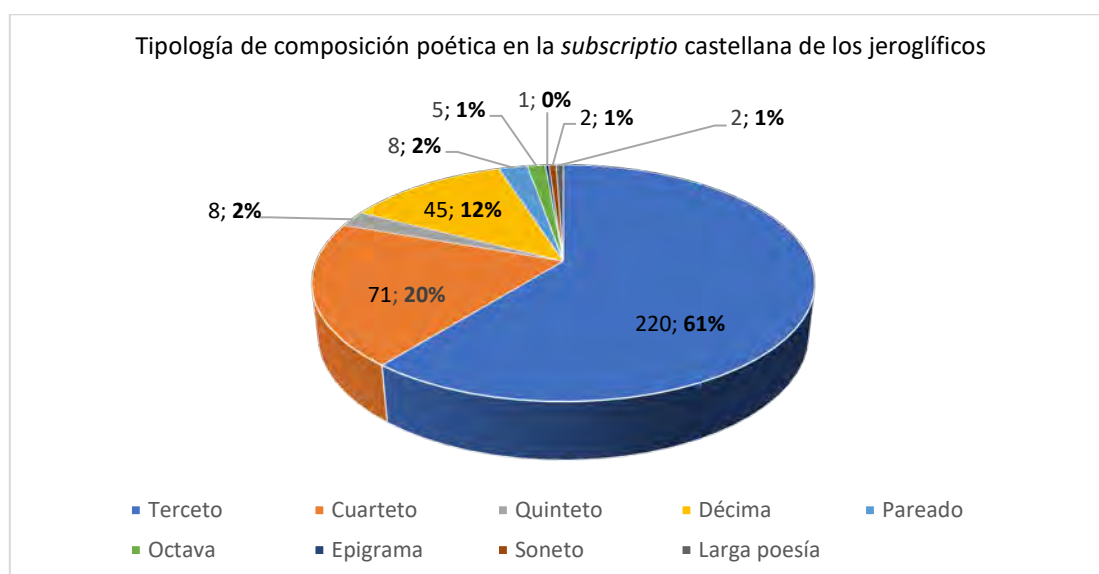


Podemos entender este pequeño detalle como una relajación de las normas de composición, pero más material aún nos lo brinda el estudio del elemento de la *subscriptio*. Hablando del emblema y de su forma oficial ya se ha visto que en todas composiciones nunca falta este elemento y siempre se presenta en idioma latino. Para el jeroglífico el asunto cambia de forma radical, como se puede apreciar de los siguientes gráficos.





Las diversidades son muy claras, a empezar del hecho de que, si en los emblemas siempre hay *subscriptio*, en los jeroglíficos existe la posibilidad (aunque baja, un 13%) que no se ponga. Pero lo que más impacta es el idioma utilizado para este elemento, algo que invierte el dato de los emblemas donde siempre hablamos del latín. Aquí el idioma clásico sólo se usa en 6 ocasiones, un 2% del total, mientras es el castellano el que consigue más alcance con el 98% de los casos (362 ejemplos). Para añadir algunos datos cabe decir que, si para la *subscriptio* latina hay una constancia en el uso del epigrama, en los numerosos casos castellanos hay una constelación de composiciones poéticas pero con una clara preferencia a aquellas más breves como tercetos (220 composiciones para el 61%) o cuartetos (71 veces para el 20%) que juntos alcanzan el 81% del total de las 362 muestras objeto de este dato.



Resumiendo cuanto dicho hasta el momento sobre esta práctica simbólica entre el final del siglo XVI y las primeras décadas del XVII en territorio español, gracias al respaldo de una buena cantidad de datos analizados de la forma la más científica posible podemos afirmar con buena razón que el llamado género emblemático, que yo también he utilizado aquí para referirme, de forma concisa, a los tres géneros más en boga (emblema, jeroglífico y empresa), en realidad puede prescindir de las empresas y ceñirse solamente a emblemas y jeroglíficos. Eso se deduce por lo pronto de las pocas empresas que se acuñaron entre los innumerables símbolos estudiados a lo largo de las 13 ocasiones festivas y, más aún, por no tener (excepto que una sola ocasión) certámenes adrede o al menos donde se aceptaban empresas. De hecho, la dicción empresa la leemos en 4 circunstancias y en todas se puede averiguar que el acoplamiento del alma con el cuerpo se acerca mucho a la habitual práctica de este género del cual, con tendencia opuesta, se aleja totalmente al añadir la *subscriptio*. Se trata de elemento totalmente ajeno a la práctica de las empresas pero que, en estos lugares dedicados a la poesía, probablemente es la única razón por la cual se podían aceptar empresas. Así que si no fuera por este elemento estas nunca podrían figurar en los certámenes por no tener nada de poesía y literatura, excepto por el brevísimo mote. Prueba de este desprendimiento de la práctica de las empresas lo tenemos analizando la misma *subscriptio* que, pese a los pocos casos, no tiene regla al presentarse de formas todas diversas, según el gusto del inventor. Así que la empresa es género que no encuentra generalmente cabida en estas justas por no determinarse como género poético y por tener un origen, al menos por su parte figurativa, diferente de jeroglífico y emblema. Esto es algo que los estudiosos del tema, los académicos, los poetas y tal vez los artistas visuales tenían que saber dado el gran debate teórico que involucró sobre todo los creadores de empresas que, en la mayoría de los casos, siguieron las palabras de Giovio para la procedencia más directa de la parte figurativa de la heráldica medieval. Este conocimiento, tanto del diferente origen de la empresa como de la imposibilidad de hacer empresas para estas ocasiones, es atestiguado por la falta total de la mención de empresa en los carteles de los certámenes.

Por todo lo dicho sobre las empresas, los emblemas son claramente el género que más se conjuga con estos certámenes por tener en sí las dos mismas partes que puede tener una empresa (llamémoslas impropriamente para esta ocasión alma y cuerpo) pero con el añadido de la *subscriptio* que, en realidad, es el elemento de los cuales se generaron los

emblemas por ser primigeniamente, como declarado por el mismo Andrea Alciato, epigramas. Así que los emblemas son básicamente epigramas ilustrados, o sea composiciones poéticas a las cuales se agregó una parte figurativa, además del mote que se puede considerar como el título del epigrama. Por este motivo sorprende bastante no encontrar muchas más muestras de este género por ser el más acorde a estos acontecimientos y a estas pequeñas olimpiadas poéticas. Además, al haber examinado no solamente las justas sino también aquellos símbolos que componen los aparatos efímeros y que en las descripciones se denominan con una definición cierta y acorde a uno de estos tres géneros, sorprende una vez más que en una sola circunstancia se llame uno de estos símbolos “emblema”, pese a que también los otros presentes tenían una parte poética a rematar el conjunto y se les denominaba comúnmente jeroglífico. ¿Por qué entonces esta preferencia a los jeroglíficos pese a ser el emblema el género que no necesita de ninguna modificación para entrar en estos certámenes por componerse a partir de la parte poética? Pues, una primera respuesta la tenemos viendo las citas de emblemas (sólo el 15% del total de los símbolos examinados) y averiguando que los emblemas canónicos (con mote en latín, imagen y epigrama latino) sólo los encontramos en el certamen abiertamente dedicado a este género y en la vida en emblemas creados por el Padre Felipe Tirletti, o sea, circunstancias en las cuales el emblema tenía que ser formalmente perfecto. En las otras ocasiones faltaba de algunos elementos como el mote o el epigrama latino que se convertía en diferentes composiciones poéticas castellanas. Pues, se puede concluir entonces que, sobre todo en ambientes jesuíticos donde el arte del emblema se enseñaba oficialmente en sus colegios, pero al igual en todos los ambientes humanísticos se conocía perfectamente este arte y su grado más elevado de perfección, el llamado emblema *triplex*. Sin embargo, cabían ocasiones en las cuales estos emblemas no salían tan acorde a las reglas por diferentes razones, y la gran cantidad de estos ejemplos deja claro que se trata de la mayoría de las creaciones. Por eso, al ser bonitas invenciones pero que no respondían a la estricta teoría del emblema, se describían como algo destacable respecto a los ejemplos imperfectos (y por esto no premiados) denominándolos “emblema” o, como ocurría en la normalidad, jeroglíficos. Finalmente, analizando este último género que representa también el punto de partida de este trabajo, podemos decir con certeza que en estas ocasiones el jeroglífico se entendía como una composición triple, con la misma formación del emblema, pero sin la certidumbre de las reglas. Es decir, el mote tenía que

aparecer, aunque en ocasiones se podía omitir, y al entrar en el conjunto no sólo se contemplaba en latín sino también en castellano. Lo mismo dígase para la *subscriptio* que, en casi todas las circunstancias, se enseña en castellano y en diversas métricas (con preferencias para las formas más breves, tercetos y cuartetos), mientras por lo que se refiere a la imagen no hay mucho que señalar por tener los mismos caracteres de aquella de los emblemas.

¿Por qué entonces estas composiciones se llaman jeroglíficos? Pues, primero porque toda la teoría de los emblemas, a empezar claramente de Alciato, reconocieron la relevancia de los jeroglíficos incluso para los mismos emblemas o, mejor dicho, para su parte figurativa, así de establecer históricamente una relación entre los dos géneros. En segundo lugar, la práctica del emblema, tan conocida y reconocible, ataba demasiado la inventiva de los creadores por ser demasiado estricta, con elementos definidos e inalterables. Por eso se decidió abrir la competición a reglas menos férreas, siempre con el elemento poético a rematar la composición de forma de acordarse con la índole de las justas, pero, en lugar de emblemas, se denominaron simplemente jeroglíficos. Eso debido a la dicha relación entre los dos géneros y, sobre todo, a la decadencia del estudio humanístico de los jeroglíficos entendidos como puro reflejo de la divinidad (en comparación con los dos siglos anteriores ahora los estudiosos, al menos lo más importantes, son muy pocos: Nicolas Caussin, Athanasius Kircher o el ya mayor Isaac Casaubon) para venir asumidos por otras culturas (en este caso aquella barroca española, empapada de religión) simplemente como algo figural y que encierre un significado más profundo en sus entresijos, sin ninguna regla de composición. Por eso encontramos varias soluciones a lo largo de las décadas y con referencia a los jeroglíficos, pudiendo hallarlos solamente como símbolos (en ejemplo anteriores al siglo XVII) o, como en estas ocasiones más maduras, como conjunto de imágenes simbólicas (a veces totalmente narrativas) y una parte literaria y poética. Es decir, los jeroglíficos en las circunstancias estudiadas se entienden simplemente como emblemas sin el freno de su disciplina teórica, perdiendo totalmente su acepción originaria que queda solamente en la relación entre emblema y jeroglífico en nombre de una imagen detrás de la cual vislumbrar más profundas enseñanzas morales, exactamente la finalidad del emblema. Así que, en pocas palabras, el jeroglífico no era más que un emblema, con las mismas formas y componentes, pero sin sus reglas clásicas de composición. Claramente el sentido del jeroglífico transmitido

por los sabios italianos y cuya importancia se reverberó también en muchísimos apartados teóricos de tratadistas sobre emblemas o empresas se perdió casi totalmente a través de estas nuevas denominaciones y usos. Algo que aproximadamente a mediados del siglo XVI, quizá todavía con en la memoria el tratado de Valeriano y los estudios de muchos humanistas de la primera mitad de aquel siglo, encontraba resistencias, como en el caso del traslado de las reliquias de los santos Justo y Pastor en Alcalá de Henares (1568), cuando en lugar de apellidar las 27 composiciones (compuestas por mote latín, imagen y *subscriptio* en diferentes poesías en castellano) como emblemas o jeroglíficos, se optó bautizarlas simplemente “agudas invenciones”. Quizá algo inconsciente pero que todavía mantiene en su lugar un atisbo de reconocimiento entre los géneros que con las décadas se irá perdiendo siempre más. Cuanto dicho tiene también respaldo en las palabras de Jerónimo Martínez de la Vega, presbítero valenciano y autor de la descripción de las fiestas en ocasión de la beatificación de Tomás de Villanueva que tuvieron lugar en su ciudad en 1620. Presentando la recolección grabada (una de las pocas) de las composiciones expuestas nos avisa previamente:

Advirtiendо al curioso letor, que así como conocera en ellas muchas faltas, por ser d’el autor que son, i el no negallo. Conozca por lo menos i confiese, carecen de dos muy grandes, en que pecan los mas que vienen impresos, casi en todos los libros, que salen a luz, así de fiestas de beatificaciones, como de otros acaecimientos, que son pintar en ellas figuras humanas, i en la letra latina, o española. I una veces en entrambas, nombrar lo que está pintado en el cuerpo d’el Geroglyphico, que es como dezillo dos i tres veces. Cosa en que me admira (siendo tan notable vicio de esta materia) caygan tan generalmente todos en ella. I ya que alguno defienda, no es falta la primera en algún caso forçoso; no me negaran, lo es grande la segunda.²⁷

Pues, se trata de declaración que en algunos aspectos confirma todo cuanto visto hasta ahora gracias a la redundancia brindada por la multitud de datos. Abre su aviso con una muestra de modestia, probablemente falsa modestia porque de las palabras que siguen se entiende que estaba bastante adentro en la materia, pero que de todos modos levanta el velo sobre las capacidades de los autores de estas descripciones que, claramente, no

²⁷ Martínez de la Vega, 1620:97-98.

podían ser en todos los casos estudiosos o aficionados de las disciplinas simbólicas. Así que la falta de noticias, problemas de léxico o descripciones escuetas es algo que tener en cuenta. Sin embargo, adentrándose más en la cuestión se nota la mezcla entre los géneros que tenían incluso literatos con unas experiencias en este campo, como es el caso del presente autor. En efecto al afirmar que la mayoría de estos libros de fiestas con composiciones que, llegados a este punto, podemos denominar jeroglíficas incurren en dos errores, deja patente las conclusiones a las cuales hemos llegado. Sin embargo, los dos errores se refieren a dos tradiciones simbólicas diferentes. El primero es la presencia de la figura humana en las imágenes: algo que ya hemos sobradamente visto ser legado de Paolo Giovio y de sus reglas para la perfecta empresa. El segundo error se refiere a la *subscriptio* que, siempre presente o en latín o en castellano, no completa el significado de la imagen sino en muchas ocasiones simplemente la describe, fallando en la razón de esta parte que, conociendo la composición y génesis del emblema, sería la de añadir significados a la imagen de forma que los dos elementos puedan concurrir juntos a que el sentido y la enseñanza del conjunto lleguen al espectador. Pues, está claro que reina la confusión dado que para hablar de los problemas de estos jeroglíficos el autor mezcla la contravención a una de las reglas para las empresas a la establecida buena práctica del emblema, presentándolos seguidamente exactamente como jeroglíficos.²⁸ Un género entonces que en esta época y en suelo español perdió totalmente su creída razón originaria para convertirse en una versión diluida del emblema, probablemente convertido en eso para crear competiciones más abiertas y simplemente para dar una denominación oficial a estos que podemos llamar emblemas errados o, más en general, composiciones poéticas, sin una etiqueta precisa y de la cual necesitaban.

²⁸ Es un hecho que al menos en esta ocasión valenciana se tomó muy en serio el precepto que prohíbe el uso de la figura humana de Giovio dado que en ningún caso se enseña en toda su entereza sino solo en algunas de sus partes como el omnipresente brazo que sale de las nubes o el corazón el cuello de una estatua que, lo veremos en el anexo, no se puede considerar como figura humana. Además, la *subscriptio* castellana, cuando presente, siempre es una décima. Así que se ha intentado establecer una norma para el jeroglífico, aunque parece ser el único caso en que esto haya sucedido y, sobre todo, denota la dicha confusión entre los géneros mezclando normas para los emblemas a aquellos para las empresas.

ANEXO III

ESCLAVITUD Y SERVIDUMBRE SEGÚN EL TESTIMONIO DE LA EMBLEMÁTICA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Como expuesto en fase de conclusiones, entre los varios temas objeto de las creaciones emblemáticas estudiadas caben algunas ocasiones en las cuales el símbolo o conjunto de símbolos pierde su concisión para convertirse en un ejemplo narrativo, como si de una verdadera pintura se tratara y donde lo que más importa es el sentido de la escena global y mucho menos, si lo comparamos con el hábito emblemático, el significado de los atributos y de los elementos individuales que componen el símbolo. Estas escenas narrativas resultan manifiestas hasta el punto de que el sólo elemento visual podría ser suficiente para comprender sus significados, que pierden entonces la coalición activa entre partes literarias y la parte visual. Así que las dos tienden más bien a representar y describir el mismo concepto, sin compenetrarse ni completarse como ocurre en los otros ejemplos. Dos casos resultan muy claros y, sobre todo, nos indican una actitud emblemática bastante peculiar al referirse a elementos históricos contemporáneos, o sea a elementos que con los ojos de la ciencia más madura de nuestro siglo podemos definir antropológicos, o incluso sociológicos y políticos, por servirse de problemas de la sociedad decididamente sentidos por las poblaciones y muy debatidos pero que, al aludir a estratos sociales minoritarios, no se mostraban muy a menudo en las artes. En realidad, los casos con los cuales he tropezado son 3, es decir las composiciones en las cuales se dispone de las representaciones de Mahoma, de los pigmeos y de los moriscos. Dejando a otro lugar el contenido figural y social que pueda comportar la figura de Mahoma, quiero centrarme aquí en las otras dos representaciones, de los pigmeos y de los moriscos, para abrir la puerta a una ampliación del tema a otro conjunto que, más aún que los dos mencionados, entraban activamente y de forma mucho más duradera en el entramado social europeo ya desde el siglo XVI tanto por número como por presencia cotidiana en prácticamente todas las ciudades más importantes del territorios, inclusive los de la corona española: me refiero a las personas esclavizadas y al fenómeno de la esclavitud.¹ Antes de empezar con el análisis de esta manifestación es oportuno recordar las ocasiones y el tratamiento de los dos emblemas que han generado este estudio. Por lo que respecta

¹ Esta aportación es fruto del estudio llevado a cabo en el ámbito del proyecto I+D “Esclavos y criados de nobles y reyes (siglos XVI-XVII)” – HAR2016-80091-P de la Universidad de Granada, y ha sido posible gracias a la recolección de material artístico catalogado en la base de datos en línea que lleva el mismo nombre del proyecto. Se ha hecho necesaria la creación de esta herramienta para establecer una serie de normas iconográficas con las cuales poder estudiar las imágenes artísticas de esclavos y esclavas de las diferentes etnias a lo largo de la historia del arte, especialmente de los siglos XVI-XVIII. Se trata del primer instrumento parecido sobre este tema a través del cual se precisa aportar nuevos datos visuales para el estudio según diferentes vertientes del fenómeno de la esclavitud en aquellos siglos.

a aquello con la presencia de moriscos ya hemos dicho de forma más detallada en el aparato crítico de la beatificación sevillana de Ignacio de Loyola de 1610, más precisamente en el emblema número VII del último certamen, donde se expusieron composiciones de todos los géneros poéticos merecedoras de mención. El emblema se compone de *inscriptio*, *subscriptio* y de la imagen de Ignacio que lleva en su mano el monograma de Jesús adorado por la reina arrodillada mientras los moriscos, que igualmente miraban al IHS, huían de la escena. El emblema, titulado *Gratitudo*, nota la coincidencia entre la beatificación del fundador de la Compañía y la expulsión de los moriscos que, al no haberse realmente convertidos al cristianismo, causaron problemas a todo el reino y por eso, exactamente bajo la protección de Jesús, se alejaron de él y fueron expulsados de los territorios españoles.²

Por lo que respecta a los pigmeos la composición de referencia es un “geroglífico”, más precisamente el número 12 del certamen a ellos dedicados en el ámbito de la fiesta madrileña de 1622 para la canonización de san Ignacio y san Francisco Javier. En el conjunto formado por mote latín y *subscriptio* en castellano, la imagen enseña a Hércules dormido mientras los pigmeos ejecutaban otras personas. La fuente literaria es mitológica, o sea un evento menor de la vida del héroe descrito por Filóstrato el Viejo en sus *Eikones*, el mismo que casi un siglo más tarde del evento jesuita inspiró Jonathan Swift para el episodio de Gulliver y los liliputienses.³ Lo cierto es que en la descripción de la composición jeroglífica se subraya que estos pigmeos mataban a todos, sin más indicaciones. Algo que en la historia de Hércules no se contempla dado que intentan vengar a Anteo, recién derrotado por el héroe, acosando este último. Así que es probable que la composición madrileña se conforme como alusión a los nativos de ultramar durante la colonización y expansión española (era algo más que habitual que la aristocracia y los reales españoles prefigurasen su linaje con Hércules y su descendencia) o, dado que la procedencia originaria de los pequeños pigmeos era la Libia, en la cabeza del creador del jeroglífico podían indicar al mundo musulmán y al ataque lanzado a la corona de España. De hecho, el acontecimiento que involucró Hércules fue objeto de un óleo sobre lienzo

² Luque Fajardo, 1610:109v.-110r.

³ Además de Filóstrato otra fuente, quizá la más directa, es un emblema de Andrea Alciato, *In eos qui supra vires quicquam audent* (“Sobre los que osan ir más allá de sus fuerzas”), el número 58 de la recolección española de Diego López en 1615. Relata la historia contada por Filóstrato con los pigmeos (*manus Pygmaea*) que quería vengar a Anteo, líbico como ellos y por eso considerado su hermano; López, 1615:176v.-177v.

bastante conocido de Dosso Dossi, titulado exactamente “Hércules y los pigmeos” (1535, Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria). que se prestó para unas críticas o, mejor dicho, para reflejar la historia presente gracias a los alegóricos vestigios de un pasado mítico (Fig. A1).



Fig. A1

Dosso Dossi, *Hércules y los pigmeos*, óleo sobre lienzo, 114x146.5 cm, 1535, Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum, Graz.

En efecto, el mismo Hércules parece tener la fisionomía de Ercole II de Este, para quien el artista trabajaba, mientras los pigmeos no mostraban caracteres que podían ser típicos de líbicos, sino llevaban uniformes muy parecidas a aquellas de los lansquenetes, los celebérrimos soldados mercenarios utilizados durante el saco de Roma de 1527, pocos años antes de la fecha de esta pintura.⁴ Así que no sería la primera vez que este episodio se utilizaría como alegoría y espejo de acontecimiento contemporáneos, como puede ser también el caso de los pigmeos del jeroglífico para los cuales, al igual que para los moriscos, sería interesante saber las fisionomías y las vestimentas.

Esto nos relata del uso de denuncia social con el que se podían revestir estos géneros simbólicos.⁵ Sin embargo, de los más de 500 símbolos analizados me ha llamado la atención no encontrar ningún atisbo visual o literario que podía referirse a un hecho social que si es verdad que involucraba una minoría (que de todas formas en años puntuales del

⁴ Humfrey, 1998.

⁵ Sólo a título de ejemplo, dado las muchas ocasiones emblemáticas en las cuales se puso el acento sobre situaciones contemporáneas, el emblema de apertura del tratado de Alciato, *Super insigni ducatus mediolani* (“Sobre el escudo del ducado de Milán”) se dirige a ensalzar el linaje de los Visconti y rastrear los orígenes de la ciudad que le dio los natales.

siglo XVI podía llegar hasta el 10% de la población de algunas ciudades, como Sevilla, Cádiz o Huelva), se formaba por un conjunto muy presente, activo y aceptado (en algunos casos soportado) en la cotidianidad de los siglos XVI y XVII y que seguía en continua evolución: la esclavitud.

En el ámbito del estudio de la esclavitud y de su historia, el arte es una fuente relevante que nos proporciona unos documentos visuales cruciales para acercarnos a la condición de las personas esclavizadas del pasado. Con esta contribución me propongo un tríplice objetivo:

- brindar las muestras emblemáticas más directas e importantes que tratan de esclavitud y sacadas de los tratados de jeroglíficos, de emblemas y de empresas para dar la idea del modo en que, entre los siglos XVI y XVII, los humanistas consideraban este tema. Eso nos puede ofrecer algunas interesantes directrices sociales dictadas por las indicaciones literarias e visuales que confluyen en las composiciones emblemáticas;
- averiguar si existen primigenias tradiciones “emblemáticas” que se desarrollaron en otros medios artísticos alcanzando motivos visuales, históricos, sociales y territoriales diferentes;
- analizar las continuidades y las modificaciones de los temas representados para comprender de una forma más plena el fenómeno de la esclavitud según los tiempos y los territorios, aportando nuevos datos a los estudios que hasta ahora se han llevado a cabo principalmente sobre fuentes de archivo y planteando nuevos asuntos y preguntas para nuevas investigaciones.

Claramente el concurso de varias formas artísticas (literatura, grabados, pintura, escultura) asociadas a este tipo de estudio confirma la imprescindibilidad de la interdisciplinariedad para inspirar nuevas fronteras de estudio y nuevos temas que, quedando en los estrictos límites de cada disciplina, visual como científica, faltaría de continuidad histórica y no se captarían de la forma adecuada. Así que la coordinación y el dialogo entre emblemática, pintura, escultura e historia en sus diferentes vertientes (universal, del arte y antropología histórica) no se tiene que ver como ocasión de desorden y enredo innecesario, sino más bien hay que usarlo y evaluarlo como fuente de nuevos entresijos, es decir nuevas oportunidades aconsejadas por las confluencias de estas disciplinas.

Nuestro punto de partida va a ser la emblemática, algo que me parece conveniente tanto por el índole general de este trabajo como también por la misma naturaleza de este género que se halla a medio camino entre el arte visual y la literatura debido a su posibilidad de unir la plasticidad de las imágenes con la soltura y el detalle de la palabra, ofreciendo así un doble índice, una posible doble interpretación que puede ahondar sus raíces en la historia, en la filosofía, en las artes y, más en general en los conocimientos más doctos y profundos de la época.

Claramente, dado el gran tamaño de publicaciones emblemáticas, me centro en gran parte en las italianas y españolas del siglo XVI y XVII, añadiendo algunas aportaciones de humanistas de otros países europeos imposibles de descartar por la claridad de su aproximación al tema. Además, como veremos más detenidamente, la casi totalidad de los emblemas se refieren a nuestro tema subrayando no tanto la situación contextual de la esclavitud, sino representan esa condición en la antigüedad clásica. Eso es algo que puede entenderse con referencia al caldo de cultivo humanístico. Ahora bien, los ejemplos sobre los cuales arrojar luz son cuantiosos y por eso voy a tratar las creaciones simbólicas que expresan más directamente la condición de esclavitud, tanto figurativamente como con la enseñanza moral que brota de la composición.⁶

Pasando *de facto* al foco de la disertación, como se ha visto de forma detallada al comienzo de esta investigación cuando hablamos de los géneros de los emblemas y de las empresas (aunque se pueda debatir ampliamente sobre esa última categoría) estamos tratando de formas artístico-literarias que deben su nacimiento a los jeroglíficos o, mejor dicho, al redescubrimiento y desciframiento de los jeroglíficos que se experimentó en la península italiana a partir de las entradas que se encontraron en el código de los *Hieroglyphica* de Horapolo.⁷ Los estudios y las teorías sobre el origen de esta lengua y sobre el procedimiento más apropiado para descodificarla se multiplicaron a lo largo de un siglo y medio, pero quiero ahora centrarme en la obra “jeroglífica” de carácter humanístico que más nociones aportó y que se planteó como referencia simbólica y

⁶ De hecho, entre las decenas de tratados de emblemática de los dos siglos que tratamos, las referencias a esclavitud y servidumbre son muchas más de aquellas aquí presentadas, sin embargo excluyo aquí aquellas que la refieren a meros temas mitológicos y en general todas aquellas que no puedan tener reflejos en la sociedad del tiempo.

⁷ Sobre el redescubrimiento de los jeroglíficos en la Italia renacentista y su evolución hasta el género emblemático, además de la primera parte de esta investigación véase los siguientes textos: Giehlow, 2015 (1ª ed. 1915); Volkman, 2018 (1ª ed. 1923); Allen, 1970; Wittkower, 2006 (1ª ed. 1977); Castelli, 1979; Iversen, 1993;

lexical para artistas, literatos y, más en general, estudiosos de los siglos XVI y XVII: los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano Bolziano (1556). En esta extensa enciclopedia simbólica no pueden faltar referencias a la esclavitud y, de hecho, hay constancia de que en el mundo griego y latino raparse la cabeza era síntoma de larga servidumbre.⁸ Esa interpretación se justifica con una serie de referencias histórico-literarias, la primera de las cuales es la peripecia de Clemente, siervo del difunto Marco Vipsanio Agripa Póstumo. Dada la semejanza física con el dueño, el sirviente robó sus cenizas y se escondió entre los bosques (que el autor identifica como *Coram Hetruriae promontorium*) hasta que no le creciera barba y pelo, cuya lozanía era síntoma de hombre libre y a raíz de la cual podía volver al pueblo y donde se hubiera reconocido como su dueño. Al contrario, al mantenerse rapado su condición se hubiera quedado patente.⁹ La xilografía que acompaña el texto representa exactamente un hombre acurrucado en un entorno agreste a la espera de que su pelo, incipiente en la representación, volviera a crecer. (Fig. A2). La noticia de que la cabeza rapada era hábito y, consecuentemente, símbolo de la condición esclava era algo notorio en los ambientes humanísticos. De hecho, antes de Valeriano, ya Erasmo compuso el Adagio *Servilis capillus*, explicando que: *Inde ductum, quod Athenis servi manumittendi capitis pilos deradebant*. Es decir, que en Atenas los libertos estaban obligados a afeitarse el pelo.¹⁰ Se encuentra aquí una diferencia con el relato de Valeriano, o sea que en la Atenas descrita por Erasmo la cabeza rapada era rasgo distintivo por los que acaban de ser manumitidos, mientras que según el humanista italiano se trataba de síntoma físico de esclavitud.¹¹ De todas formas, el mismo Erasmo al informar sobre su proverbio relata que el dicho “tener pelo de siervo” era frase común, que se dirigía a aquellas personas bastas, maleducadas, ignorantes y estúpidas: la condición de esclavitud se asociaba así a conceptos totalmente negativos. Algo peculiar y extremadamente común a partir del siglo XVI como se verá *infra*.¹²

⁸ Valeriano, 1556:230r.

⁹ El autor italiano toma esas noticias de Tácito, *Ann.* II, XXXIX; Dion Casio, LVII, 16, 3-4; Suetonio, *Tib.*, 25. Véase también Paladini, 1954.

¹⁰ *Erasmii Roterodami, 1513:135r.*, adagio CCXXXI.

¹¹ Sobre la esclavitud y los libertos en el mundo griego véase Calderini, 1908; Finley, 1980. Noticia al respecto, pero que refiere de una tradición romana, la proporciona Servio, *ad Aen.* VIII, 564. Explica que cuando se otorgaba la libertad a un esclavo se le conducía al templo de Feronia, Diosa de la fertilidad, para que se rapara la cabeza y se le proporcionara el *pilleus*; para el *pilleus*, v. *infra*.

¹² Cfr. Platón, *Alc.* 1, 120b; Plinio, *NH* XI, 185. Cfr. Erasmo da Rotterdam, 2014:1115, n. 1228.

S E R V I T V S .



Fig. A2

Xilografía del jeroglífico *Servitus*, en
Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, 1556,
f. 230r.

En la misma entrada antes mencionada el autor italiano de los *Hieroglyphica* nos brinda otra información sobre el hábito del esclavo de la antigüedad refiriendo que Sosias, el siervo protagonista de la obra *El Anfitrión* de Plauto, declara que “pelado y calvo, me den el gorro de la libertad”.¹³ Se refiere a la costumbre romana de entregar al esclavo recién manumitido un *pilleus*, es decir, un gorro frigio, de lana o de fieltro, de forma cónica, para que la lograda libertad resalte más.¹⁴ Siguiendo con lo anterior Valeriano profundiza la noticia al explicar el significado de libertad asociado a este complemento. De hecho, hace referencia a las medallas con el relieve de un gorro y el lema *LIBERTAS*. En especial, recuerda la medalla de Tito Claudio en la que se representa “una pintura que con la mano derecha sujeta un gorro, teniendo la izquierda extendida y con la inscripción *LIBERTAS AUGUSTA*”.¹⁵ Se trata de algo que podemos averiguar gracias al soporte del humanista

¹³ Plauto, *Amph.* II, I, I, 462

¹⁴ He encontrado la noticia también en un peculiar tratado italiano escrito por Giacomo Zabarella en alabanza a la familia Capello (traducido al castellano, “sombbrero”) donde se intenta rastrear las antiguas huellas de ese apellido y de esa familia, de la cual procedía Giovanni Capello, corregidor de la ciudad de Pádua en aquel entonces. Se lee aquí: *Quando li consoli o Pretori concedevano ad alcun servo la libertà, li mettevano il pileo sul capo, qual prima li havevan fatto radere* [Cuando los cónsules y los pretores otorgaban la libertad a algún sirviente, les ponían el pileo en la cabeza previamente rapada], en Zabarella, 1670:9.

¹⁵ Valeriano, 1556:293v. El italiano aporta aquí dos ejemplos más: la medalla de Antonino y la de Caracalla, que enseñan algunos elementos más, como una vara en la mano izquierda y una estrella por delante del personaje representado. Las varas presentes en estas medallas se pueden reconocer posiblemente con la *vindicta*, herramienta usada durante la ceremonia de la manumisión civil y, más precisamente, en el trámite del *vindicatio*; cfr. *infra*.

zaragozano (y discípulo de Andrea Alciato en la Universidad de Bolonia) Antonio Agustín que, en su *Dialogos de medallas* con respeto a la *Libertas* explica que:

Su pintura es una mujer con un pïleo o bonete redondo en la una mano, y en la otra una vara. Cuando se daba la libertad, se quitaban los cabellos al esclavo y se le ponía un bonete y vestido blanco [...] y los que salían de cautiverio largo iban con bonetes como libertados (Fig. A3).¹⁶



Fig. A3

Xilografía medallas *LIBERTAS*
AVGUSTA, en Antonio Agustín,
Dialogos de medallas, 1587, tabla
EEE.

Ahora bien, se trata de hábito de la cultura clásica muy bien conocido por los sabios del siglo XVI y, en efecto, es todavía Erasmo quien declara la práctica con el Adagio titulado *Ad pileum vocare*, traducible como “llamar al bonete” para que los dueños caigan de su posición privilegiada a causa del alboroto provocado por los esclavos.¹⁷ Sin embargo, conviene señalar las fuentes directas del humanista holandés. La primera corresponde a la epístola 47 de Séneca, engendrada del conocimiento del hecho de que Lucilio (el “destinatario” de sus cartas) solamente usó reprochar su esclavo en vez que castigarlo, como podía parecer habitual en aquel entonces. Séneca, respaldándose en las posiciones

¹⁶ Agustín, 1587:85 ss.

¹⁷ Erasmi Roterodami, 1513:116v., adagio XXVII. Véase también Tito Livio, XIV, 24, 32, 9; cfr. Erasmo da Rotterdam, 2014:956-959, n. 1027.

estoicas de las cuales era uno de los principales representantes en su tiempo, defiende la igualdad entre todos seres humanos y, aunque sin propugnar la abolición de la esclavitud, hace patente la necesidad de que los esclavos fueran tratados de manera más conveniente por parte de las familias en las que trabajaban. Según las palabras del preceptor de Nerón, los esclavos deberían ser amigos de los dueños y no hay que evaluar el ser humano por su exterioridad, por su aspecto físico y por su atuendo, sino es la interioridad a fungir de elemento discriminador.¹⁸ Precisamente sobre la obra y la doctrina de Séneca se centra el texto emblemático de Juan Baños de Velasco titulado *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*.¹⁹ La *Question XIV* del tratado se basa en la recién comentada epístola y se acompaña de una imagen que es metáfora bastante oscura y que sin glosa y subsecuente explicación no se podría vislumbrar. Se representa el interior del taller de un platero con en primer término una hornaza de fundición cuyas brasas, alimentadas por el fuelle, calientan un humeante crisol que las palabras del autor describen colmado con oro. A la izquierda de esa herramienta se halla una puerta en arco de medio punto, abierta y que da a un paisaje rural introducido por un árbol. El mote latín reza *AB INCOMMODIS SPLENDIDIOR* [De los perjuicios sale más brillante].²⁰ La glosa aclara el sentido último de esa composición tan hermética: “Si conviene a reglas de economía, que los señores hagan confianza de sus criados, que les consulten los lances dudosos, que les den lugar en la conversación, y en la mesa, y les hagan parte de sus secretos?” (Fig. A5)

La relación entre imagen, mote y glosa queda patente al leer las primeras líneas de declaración redactadas por Baños de Velasco. Esa atañe a la transformación alquímica de

¹⁸ Séneca, *Ep.* 47. El concepto estoico de *humanitas* permea toda la doctrina del cordobés. Según esta idea hay que conseguir la humanidad por medio de las virtudes y del respeto hacia todos, y de eso provienen los conceptos de caridad no solo hacia los esclavos, sino también hacia los humildes e incluso hacia los malvados que, según los seguidores de la *Stóia*, eran meros enfermos de sus propias pasiones. Todos los hombres tenían que ayudarse mutuamente para alcanzar la liberación de las plagas físicas y morales. Esa defensa por parte de Séneca es el eje del emblema *REGUM NOBIS INDUIMUR ANIMOS* [Nos arrogamos ánimo de reyes] que se inserta en el tratado de Francisco de Zárraga, *Séneca juez de sí mismo*, en Zárraga, 1684:224. Aquí se muestran dos sirvientes que atienden a la mesa de un monarca. Toda la explicación y el debate que sigue la imagen trata de la manera más apropiada de comportarse. Eso no debería ser ni con excesiva gravedad, pero tampoco demasiado apacible; cfr. Íd. (Fig. A4).

¹⁹ Baños de Velasco, 1670. Dejando a otro lugar el asunto teórico sobre la diferencia entre emblemas y blasones, quiero destacar que en esta ocasión, pese a denominar sus composiciones “blasones”, la construcción literario-simbólica es absolutamente emblemática. En efecto, los 23 emblemas que componen la obra se forman con imagen, mote en latín y una glosa en prosa (en lugar del canónico epigrama). La obra en sí es una defensa del corpus de Séneca que fue atacado un par de décadas antes por Alonso Núñez de Castro con la obra *Seneca impugnado de Seneca en quaestiones políticas y morales*.

²⁰ Baños de Velasco, 1670:216-240.

los metales, más precisamente a la del oro que está sometido a la acción cortante del fuego en el interior del crisol. El oro, pese a ese fuerte padecimiento no sólo no se corrompe, sino se purifica oponiéndose a las llamas, alcanzando así un nivel más alto de claridad y preciosidad debido a su aguante.²¹ El paralelo queda patente al pensar en los padecimientos que los esclavos tienen que soportar a empezar de su situación jurídica de seres, o, mejor dicho, *res* (cosas) obligadas al vínculo de la esclavitud, o sea sin libertad alguna. Además, hay que sumar el trato de los dueños que, en lugar de una relación de amistad, preferían castigar los esclavos sin miramiento alguno. El cuerpo del sirviente es el elegido para soportar estos azotes de la suerte, mientras que el alma puede sublimarse y alcanzar la total libertad, representada por la puerta abierta sobre el paisaje natural que parece corresponderse a la máxima puesta a cimiento de la ética estoica: “el fin es vivir conforme a la naturaleza”.²² La misma naturaleza que asoma, agreste, del umbral puesto al fondo.

Cuanto acabamos de tomar en consideración con Séneca lo hizo también Macrobio en su *Saturnales*, donde escribe una memorable defensa a favor de los esclavos y cuyo foco se establece rememorando las palabras de su insigne predecesor. De ese último repite el deseo de que los amos puedan acogerlos a sus mesas, incluso escuchándolos.²³ Es Pretextato quien se dirige a su interlocutor, Evángelo, arengando en favor de la posibilidad de que los esclavos encuentren relevancia no solo en los asuntos más relevantes de la casa, sino que también para los mismos dioses. Su extenso alegato se basa en algunas preguntas retóricas que plantean el verdadero núcleo del discurso no sólo en la condición de esclavitud, sino en la misma condición humana, considerando la fortuna como faceta fundamental de nuestras vidas y a falta de la cual, o, al contrario, en cuya presencia nos podemos encontrar en posiciones opuestas a lo largo de nuestras existencias:

²¹ La elucidación de Baños de Velasco es muy larga y abarca muchos de los autores que trataron el tema directa e indirectamente, con referencia a las Escrituras, a la patrística, a otros filósofos como Aristóteles, Demóstenes, Demócrito y también a colecciones de imágenes simbólicas como la de Pierio Valeriano. A pesar de que toda su exposición está a raíz de una epístola de Séneca, el autor castellano se equivoca al indicarla: no es la 47 sino la 48; véase Baños de Velasco, 1670:218 y n. 4, 5, 6.

²² Diógenes Laercio, *Vida de Zenón de Citio*, 62; cfr. Diógenes Laercio, 1887:65. Según los estoicos la naturaleza significa virtud. Hay que vivir, entonces, según las virtudes infundidas por Dios Padre en todas las criaturas, mientras al contrario hay que rehuir las pasiones. El ser humano es libre por naturaleza y todas las leyes que constriñen esa libertad, como la esclavitud, son fruto del error humano.

²³ Macrobio, *Sat.* I, 11, 14; cfr. Séneca, *Ep.* 47, 13.

¿Quieres considerar que aquellos a los que llamas tu propiedad nacieron de las mismas simientes que tú, gozan del mismo cielo, viven igual que tú, mueren igual que tú? Son esclavos; o más bien, hombres. Son esclavos, o más bien, compañeros de esclavitud, si consideras que la fortuna tiene el mismo poder sobre ellos que sobre ti. Tienes tú tanta posibilidad de verlo a él libre, como él a ti esclavo.²⁴

Macrobio, como hizo el mismo Séneca, además de proporcionar muchos ejemplos de personajes ilustres (Hécuba, Diógenes, Platón entre otros) que pasaron por las horcas caudinas de la condición esclava, como anticipado es la fuente del mencionado proverbio descrito por el humanista holandés cuando afirma la imposibilidad de juzgar un hombre por sus vestimentas. Con relación a eso, aunque un esclavo se vista con los atuendos propios de su condición puede ser un buen amigo si es tratado con amabilidad, si se admite en las conversaciones y hasta en decisiones delicadas, poniendo de manifiesto uno de los problemas más debatidos en su tiempo: el trato hacia los sirvientes:²⁵ “Que tus esclavos te respeten, pues, es preferible, créeme, a que te teman. Algunos podrán decir que estoy arrojando a los amos de su pedestal y, en cierta manera, exhortando a ponerse el gorro de liberto a los esclavos”.²⁶

²⁴ Macrobio, *Sat.* I, 11, 7; cfr. trad. esp. en Macrobio, 2010:165; cfr. Séneca, *Ep.* 47, 1.

²⁵ A este respecto el gaditano Columela cuenta que solía hablar con sus esclavos agrícolas, creando camaradería, bromeando e incluso convirtiéndose en el objeto de las bromas de sus esclavos, involucrándoles también en las decisiones sobre nuevos cultivos; Columela, *De re rustica* I, 8; cfr. Phillips Jr., 1998:31.

²⁶ *Ad pileum servas vocare*; Macrobio, 2010:166; cfr. Séneca, *Ep.* 47, 18. Según las referencias clásicas y siguiendo el estudio de Barja de Quiroga, el *pilleus* representa claramente la libertad, pero la referencia más directa es a la liberación ganada por las armas. En efecto, cuando los ciudadanos romanos recobraban su libertad del cautiverio desfilaban tocados con el pilleo acompañando el triunfo del carro del vencedor. Eso es el motivo por que la expresión *Ad pileum servas vocare* denota el invito a los esclavos al levantamiento a cambio de la promesa de libertad, como atestiguado por Tito Livio XXIV, 32, 9, 18; Suetonio, *Tib.* IV, 2; cfr. Barja de Quiroga, 2007:40-41.



Fig. A4

Xilografía del emblema *Regum Nobis Induimur Animos*, en Francisco de Zárraga, *Séneca juez de sí mismo*, 1684, p. 224.



Fig. A5

Xilografía del emblema *Ab incommodis splendor*, en Juan Baños de Velasco, *L. Anneo Séneca ilustrado*, 1670, p. 216.

El tema del púleo encuentra cabida también en el trabajo del padre fundador de la emblemática, el jurista milanés Andrea Alciato que, al ampliar su obra, creó el emblema CL, *Respublica liberada*. La parte visual del conjunto recupera la imagen de la moneda batida por Bruto donde en el verso se halla su retrato y en el anverso un cuchillo y un bonete. Hace referencia a la verdadera moneda de Bruto (Fig. A6) que, por medio de esta arma, apuñaló a Julio Cesar durante la celeberrima conjuración del 15 de marzo del 44 a.C., otorgando así la libertad de la tiranía a la ciudad del Capitolio. A esa liberación hace alusión el bonete que, como ya considerado, llevaban en Roma los esclavos liberados, como el mismo Alciato explica en el epigrama que acompaña la representación gráfica:

Siendo (por ser el Cesar destruydo)
 Segura la Republica y librada,
 Tal dinero de Bruto fue fingido.
 Un bonete en la punta de un'espada,
 Qual ponen al esclavo redimido
 Libre de servidumbre trabaxada.²⁷

²⁷ Véase: Alciato, 1549:202; cfr. el comentario humanístico de Francisco Sánchez “El Brocense” en: Sánchez de las Brozas, 1579:431-432; y también la edición a cargo de López, 1615:354v.-356r. La moneda acuñada por Bruto no lleva sólo un puñal, sino son dos los puñales que acompañan el bonete, haciendo de ese modo referencia a la pluralidad que tomó parte a la conspiración apuñalando Julio César por 23 veces. Además, la inscripción *EID(ibus).MAR(tis)* se refiere a los idus de marzo; cfr. Dion Casio, XLVII, 25, 3. Diego López, en el comentario al emblema en cuestión dilata su relato al hablar del supuesto primer esclavo al que se concedió la libertad. Llamado Vindicio, delató a los hijos de Bruto que conspiraban en contra del padre (Tito Livio II, 5), y de él deriva la palabra *vindicta*, es decir, la vara con que el lictor rozaba el esclavo



Fig. A6

Pilleus entre dos dagas, denario de Bruto, 43-42 a.C., 18 mm, British Museum, Londres, inv. 1860,0328.124.

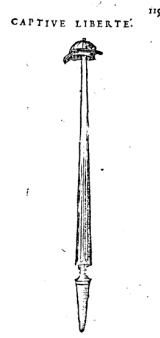


Fig. A7

Xilografía del emblema *Captive liberté*, en Claude Paradin, *Devises heroïques*, 1551, p. 115.

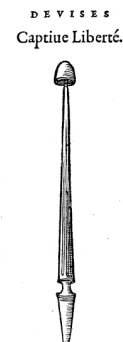


Fig. A8

Xilografía del emblema *Captive liberté*, en Claude Paradin, *Devises heroïques*, 1557, p. 176.

a quien estaba otorgaba oficialmente la libertad; cfr. Persio, V, 88; 174-175; Ulpiano, D. XL, 2, 8. A pesar de estas noticias y de las que quieren el dueño en total silencio durante la manumisión *per vindicta*, en realidad *vindicta* no se relacionaría con la manumisión en sí, sino como gesto que atesta la propiedad sobre algo o alguien. De hecho, en la ceremonia de manumisión civil *per vindicta* el trámite empieza con una afirmación, o *vindicatio*, en que el dueño proclama su legítima propiedad sobre el esclavo tocándole con la *vindicta* ante el magistrado. Será luego el lictor, o *adsertor libertatis*, quién impondrá la vara (*festuca*) sobre el hombro del esclavo que, de este modo, se libera del vínculo jurídico con el amo; cfr. Barja de Quiroga, 2007:23-25; sobre la ceremonia hay diferentes noticias, así que todavía se debate sobre el papel del dueño, del lictor y del *adsertor libertatem*; cfr. Guillen, 1972:5-82; Nisbet, 1918. Otro ejemplo del emblema del *pilleus*, esta vez apoyado en la punta de una pica, se halla en el texto de Paradin, 1557:176-177. Esta edición lleva más imágenes simbólicas (182 en vez de 118) de la *editio princeps* de 1551, con las divisas que, además del cuerpo (imagen) y del alma (mote), se componen también de un comentario francés que explica el significado de la ideación. En el caso de esta imagen simbólica, cuyo mote es *Captive Liberté*, existe una clara diferencia de cuerpo entre las dos primeras ediciones: la de 1551 enseña un yelmo a rematar la pica (en Paradin, 1551:115), mientras que en la de 1557 podemos apreciar el evidente cambio en el sombrero, que se convierte en un verdadero bonete cuyos rasgos son muy cercanos al gorro frigio y a la mencionada medalla de Bruto, siendo por eso filológicamente probador (Figs. A7 y A8). Sobre las diferentes formas de manumisión véase Burdese, 1993:151-153.

Concluyendo el asunto del *pilleus* según la mirada de los emblemistas hace falta subrayar otra noticia citada por Valeriano y que nos otorga una diferente lectura del sirviente tocado por el bonete. Esa imagen en ocasiones puede representar sus características de holgazanería, cobardía y maldad, explicándola con el hecho de que el dueño que quería vender a su esclavo no se comprometía para dar a conocer su “producto”, o, mejor dicho, liberándose de todas obligaciones o dificultades que podían derivar de la venta, o incluso su devolución. A causa de eso el vendedor hacía que su mercancía humana llevara el gorro frigio, de modo que alcanzara la plasticidad de una imagen expresiva del sirviente insubordinado y tentado a la fuga.²⁸

Otra imagen de un hábito relacionado a la esclavitud de ámbito clásico nos la proporciona Claude Paradin en las *Devises Heroïque*. Se trata de la acción de horadar la oreja con una lezna, así como prueba plásticamente la xilografía que acompaña el mote *Servitus libera* (Fig. A9).²⁹

²⁸ Aulo Gelio, VI, 4, 3; cfr. Barja de Quiroga, 2007:41; Saco, 2006:283. Tanto el *pilleus* como el rapar el pelo son dos hábitos que se refieren a la cabeza. Exactamente la cabeza era la parte más importante del cuerpo humano en las tradiciones clásicas. Para los griegos era sede del alma (*ψυχή*), y a eso puede referirse el hábito de decapitar al enemigo (cfr. *Od.*, I, 343; X, 286 ss.; XI, 549 ss.; XXII, 218; II. II, 259 ss.; IV, 160 ss.; V, 214 ss.; XVII, 240 ss.; XXIII, 94). Más relevante aún es el testimonio de Eurípides, *Alc.* 73 ss., donde Tánatos, el dios de la muerte, consagra la víctima humana a los ínferos al raparle la cabeza con la espada, algo comparable al sentido de rapar el pelo a los esclavos. Entre los romanos el *genius*, o semilla vital, tiene su domicilio en la cabeza y por eso, al sacrificar a Saturno, que es el dios de la fertilidad, lo hacían a cabeza descubierta (al contrario que en los demás sacrificios). Esa es la razón por la cual a los esclavos se le cortaba el pelo o se le ponía el gorro frigio. El hombre libre estaba controlado por su *genius*, mientras que el esclavo era controlado por el hombre libre y su *genius* quedaba cautivo (de hecho, según el antiguo *ius gentium* romano, el esclavo es objeto de derecho – *res* – y no sujeto, aunque mantenga la capacidad intelectual del ser humano. Así que puede equipararse a un animal. En efecto, según el *ius Gentium* de la antigua Roma alguien puede convertirse en esclavo solamente por dos motivos: al ser prisionero de guerra, o sea extranjero; por nacimiento, o sea, como los animales engendran su misma raza, así los esclavos generan esclavos. Queda así patente la comparación de derechos entre esclavos, una raza diferente de los seres humanos libres, y los animales). Cuando un esclavo llegaba a Roma desde el extranjero, al ser expuesto para la venta en la *catasta* se le ponía una corona en la cabeza, algo equiparable a un sello a su espíritu vital; cfr. Guillen, 1972:30. Con la ceremonia de manumisión *per vindicta* se recuperaba el honor del *caput*: después de que su cabeza se tocara con la *vindicta*, la vara se levantaba, dejando por fin libre su vida, algo que se ensalzaba poniéndole el *pilleus*, el gorro de la libertad; cfr. Onians, 2006:123-125; 172-173; Eitrem, 1915:344-415. A confirmación de esta tesis un elemento más lo aporta Justiniano al acuñar la fórmula: *servus nullum caput habet* (Inst. I, 16,4). Es la cabeza, entonces, que traslada su significado a lo de persona.

²⁹ Paradin, 1557:128-129.

Servitus libera.



Fig. A9

Xilografía del emblema *Servitus libera*, en Claude Paradin, *Devises heroïques*, 1557, p. 128.

Siguiendo las palabras de este autor nos enteramos que según la ley de Moisés cuando el esclavo israelí cumple con los términos de su servicio (seis años), en el séptimo año puede elegir entre la libertad o, al contrario, la imperecedera servidumbre hacia su amo.³⁰ En este último caso para sellar la condición de servidumbre voluntaria perpetua se le horadará la oreja con una lezna. La fuente directa de Paradin es el Éxodo, de donde aprendemos que: “Pero si el esclavo declara: «Yo quiero a mi amo, a mi mujer y a mis hijos, no deseo marchar libre», entonces su amo lo llevará ante Dios y, acercándolo a la puerta o a la jamba le horadará la oreja con un punzón; y será esclavo para siempre”.³¹

El autor explica que ese agujero a la oreja se hace necesario para representar el buen cristiano, libre sirviente de Dios, a quien presenta su oreja para que la convierta en adecuada no solo para escuchar, sino para entender más profundamente los mandamientos.³²

³⁰ Cfr. Wiedemann, 1981:34.

³¹ Éx, 21.5-6; véase también Deut. 15.17.

³² En este punto de su explicación Paradin incurre en un error al referir un pasaje del Salmo 39 que, según su parecer, confirmaría su lectura al recitar: *Aures autem perforasti mihi* [y me has horadado las orejas]. En realidad, el texto originario es: *Sacrificium, et oblationem noluisti, aures autem perfescisti mihi* [Tú no quieres sacrificios ni ofrendas, y, en cambio, me abriste el oído]; cfr. Scarlatini, 1684:111; Ponzileoni, 1823:211-212. Muy interesante es averiguar que según la palabra bíblica horadar la oreja era acción apta no solamente para escuchar, sino para entender los mandamientos. Ese significado de la oreja puede haberse propagado hasta las tradiciones romanas, cuando se pensaba que la oreja, y más precisamente el lóbulo, era sede de la memoria. Así que tocar o apretar esa parte significaba estimular la memoria o, leyéndolo con ojos “bíblicos”, memorizar los mandamientos. Además, subrayando como la cabeza era el elemento del cuerpo más importante en el mundo de la antigüedad clásica, durante la ceremonia de manumisión *per vindicta* podía ocurrir que, después del toque con la vara, se diera una bofetada en la oreja del recién liberto, acción llamada *alapa*; cfr. Nisbet, 1918:11 ss.

Sin embargo, Paradin sigue en su declaración sobre esta imagen simbólica añadiendo una exégesis alegórica al pasaje bíblico en la cual se afirma que la servidumbre se refiere a las cosas terrenales y mundanas y, al no querer retirarse a la libertad espiritual, se horadaba la oreja como símbolo de desobediencia.³³

Después de estas composiciones simbólicas que hacen referencia a la cabeza, la literatura emblemática nos proporciona una escena que nos retrotrae una vez más al mundo clásico gracias al texto fundador del género de las empresas: Paolo Giovio y su *Dialogo dell'impresa militari et amorose*. Aquí se aprecia el grabado así descrito por el mismo docto italiano: “un carro triunfal, que lo tiravan quattro caballos blancos, y en él un emperador triunfante con un esclavo negro detrás de sí, que le tenía sobre la cabeça la laurea (ques una corona de laurel) ala antigua romana”.³⁴ El grabado se remata con el mote *SERVUS CURRU PORTATUR EODEM*, [El esclavo va en el mismo carro] (Fig. A10).³⁵

Giovio relata haber acuñado esta empresa por encargo de un amigo y gran señor – no especificado - o, como aparece en el índice de la primera edición italiana de 1555, *Signore.N.*.³⁶ Éste se había enamorado de una dama que a raíz de su incontinencia no se contentó solamente con esa relación sino se aventuró en otra con un mozo “no feo de rostro” que servía en su casa. El vínculo entre palabra e imagen de la empresa quiere significar que “aunque soy favorecido y amado desta dama, no me contenta, pues que

³³ Se nota aquí una relación estrecha entre esa concepción cristiana y la estoica que vimos anteriormente. La historiografía ha apoyado en muchas ocasiones la tesis de que primero las ideas estoicas y luego aquellas cristianas fueron a raíz del cambio de la esclavitud romana ahora encaminada a la disolución. Eso, con toda probabilidad, no fue la razón por la que la sociedad romana matizó sus prácticas esclavas, pero no cabe duda de que las ideas estoicas fueron recogidas por las cristianas, sobre todo por los Padres de la Iglesia, quienes vieron una relación directa entre el pecado y la esclavitud; cfr. Phillips Jr., 1998:22-59.

³⁴ Giovio, 1561:86.

³⁵ El mote es recuperado de Juvenal, X, 41-42: *sibi cónsul/ ne placeat, curru servus portatur eodem*; cfr. Jovio, 2012:256, n. 291.

³⁶ Giovio, 1555. Como se verá *infra*, Giovio es el primer humanista que escribió un tratado sobre las empresas, despertando el interés de los literatos de su tiempo y de los que vendrán sobre ese género. La edición de 1555 a la que hago referencia es la primera (Giovio escribió el tratado durante el verano de 1551). Fue publicada 3 años después del fallecimiento del autor que, con todas probabilidades, no había previsto la publicación de la obra. De hecho, para él las empresas eran entretenimiento *piacevole e giocondo*, tanto que fue una de sus pocas obras escrita *alla cortigiana*, es decir, en lengua vernácula. Antonio Barre, el impresor de la *editio princeps* de 1555, puso en comercio solamente unas 200 copias de la obra, tanto que Girolamo Ruscelli lo define como un libro casi imposible de encontrar y del cual en Venecia había solamente una copia a la venta por 10 escudos; cfr. Ruscelli, 1556:113-114. En el 1556 aparecieron las dos ediciones a cargo de Girolamo Ruscelli y Lodovico Domenichi, que intentaron mejorar publicación estableciendo una especie de competición entre ellos para publicar aquella con menos errores y más ajustada a la primitiva idea de Giovio. Sobre las ediciones del texto de Giovio véase Nova, 1985; cfr. Caldwell, 2004:3-42.

tengo por compañero un tan vil y baxo siervo”.³⁷ La relación con la imagen es estrecha y hace referencia a la verdadera práctica romana que veía el cónsul (en ocasión de la toma de posesión oficial del cargo, o *processus consularis*, que acaecía en los primeros días de enero) o el general (al volver de campañas militares victoriosas) acompañado en el carro del triunfo, durante el recorrido por la ciudad, por un esclavo (un *servus publicus*) que permanecía detrás de él y sujetando una corona de laurel sobre su cabeza. Durante el recorrido el sirviente, además de su obra de sujeción de la diadema vegetal, ponía en guardia el festejado repitiéndole frecuentemente las palabras *hominem te esse memento* [recuerda que eres un hombre] o *respice post te* [mira detrás de tu espalda].³⁸ Esto para apagar la altanería y la vanagloria que podían nacer en aquel día de triunfo en el cual era posible sentirse al mismo nivel de una divinidad. Además de un *memento mori*, podía tratarse de una advertencia a no olvidarse del papel fundamental que la fortuna revestía en todas las vidas (como ya hemos visto en las citas anteriores de Séneca y Macrobio), sin diferencia entre los que habían alcanzado el máximo nivel de gloria y los que estaban en los escalones más bajos de la sociedad (en este caso el sirviente que le recordaba mirarse atrás, donde él mismo se encontraba físicamente evocando también su condición de último escalón social, que venía detrás de todos, para que se dase cuenta de que cada mortal podía encontrarse de repente, según el deseo de la fortuna, en un lugar que no pertenece a su clase. Exactamente de la misma forma en que la cuadriga del triunfador es sitio que no pertenece al esclavo).³⁹ El cuerpo de la empresa de la cual tratamos es una de las pocas representaciones de esta antigua costumbre. En efecto, incluso los vestigios arqueológicos de la época nos enseñan en muchas más ocasiones la imagen de la corona sujetada por el ángel de la victoria en lugar que por el esclavo, aunque todavía sobreviven algunos simulacros de esta tradición, como el relieve del Triunfo de Tiberio en la copa procedente del tesoro de Boscoreale (hoy día en la colección del museo del Louvre) (Fig. A11).⁴⁰

³⁷ Jovio, 2012:86.

³⁸ Arriano, *Epict.* III, 24, 85; Tertuliano, *Apol.* XXXIII, 4; Jerónimo, *Ep.* 39, 2, 8.

³⁹ Plinio, *NH* XXXIII, 11. Sobre esta tradición cfr. Martindale, 1979:159; Linke, 2012:298, n. 44; La Rocca, 2008:49.

⁴⁰ Otro ejemplo se encuentra en el Museo Archeologico Nazionale de Palestrina, donde es custodiado un relieve fechable al 118 a.C. y que representa el triunfo de Trajano después de la victoria sobre los partos; cfr. Íd.

así mismo velloso con un palo verde nudo en la mano, significando el marido de la Dama, que parecía, que simulava al bufano porque camina a espaldas, MENA TEME ET NON TEMETE. Dando a entender, que hauria ido pacíficamente a donde ellos huvieran querido; por que por su mala dicha se hallava atada por los narizes como atan a los bufanos para domarlos. Hermosura mucho la empresa a aquel animal, acompañado con aquellas dos figuras: y contento infinito la forma del hombre, por ser mas presto monstruosa, que humana.



Un gran Señor, y amigo mio fue enamorado de una Dama, que por su propia inclinación no se contentava con los favores del nobilísimo su amante, y placicando en su casa un

Fig. A10

Xilografía del emblema *Servus Curru Portatur Eodem*, en Paolo Giovio, *Dialogo de las empresas militares y amorosas*, 1558, p. 86.



Fig. A11

Skyphos del triunfo de Tibério, Tesoro de Boscoreale, I. d.C., 9,7x12,5x21 cm, Musée du Louvre, Paris, inv. MNE 956.

Otro asunto que nace de la lectura de la *expositio* de Giovio sobre la recién tratada empresa y que aunque no tenga aparentemente nada que ver con el tema de la esclavitud, sí lo tiene de forma manifiesta para el desarrollo del debate teórico sobre lo que se entienda con los términos jeroglífico, emblema y empresa y sobre la formación de esta última tipología. A lo largo de un siglo desde mediados del siglo XVI la mayoría de los tratadistas se esmeró para explicar sus propias reglas para realizar una correcta empresa, a veces con pequeños matices y a veces entrando en directa polémica con otros teóricos de la materia. En efecto, Paolo Giovio, que sobre el género de las empresas renacentista fue el primero teorizador, redactó las 5 reglas que había que seguir en la creación de una perfecta empresa. El cuarto de esos preceptos requiere que la empresa *non ricerca alcuna forma humana*: que no prevea, entonces, la aparición del cuerpo humano.⁴¹ Sin embargo, en todo su tratado la imagen aquí presentada es la única en la que se representa el ser humano, provocando así la reacción de otros tratadistas e incluso el apunte del mismo Giovio que, en las líneas finales atribuibles a la empresa, afirma que *fu ancho tollerata l'effigie dell'huomo, da chi è scropuloso compositor dell'imprese, essendo in habito*

⁴¹ Giovio, 1555:9.

straordinario.⁴² He intentado interpretar la mismas palabras de Giovio cruzándolas con la práctica por él puesta en marcha, algo que me ha llevado a pensar que el “hábito extraordinario” definido por el italiano se pueda referir no sólo a la única derogación a las pautas de su propia acuñación, sino al hecho de que se trata de la ceremonia del triunfo, durante la cual el protagonista se muestra como si fuera un semidiós. Claro está, queda abierta la discusión sobre el papel jugado por el esclavo, que todo podía ser excepto alguien capacitado de levantar su posición social, tanto en esta circunstancia como en el día a día.⁴³ Como prueba de esa condición tan baja e ínfima en la sociedad tenemos otros

⁴² Ibid.:116. En realidad, la empresa directamente anterior a la del “Señor N” muestra figuras humanas, o sea un hombre y una mujer salvajes que arrastran a un búfalo. Sin embargo, en esta ocasión Giovio comenta que más que humanas las dos figuras son monstruosas; cfr. Jovio, 2012:49. Así que, con los términos forma humana el autor parece entender los cuerpos de hombres y mujeres comunes, que todos los días podemos observar, desprovistos entonces de rasgos excepcionales y que activarían la memoria de los espectadores.

⁴³ Al no tener aquí el espacio necesario para dar cuenta de la discusión que engendró esta excepción de Giovio, remito directamente a los tratadistas que manejaron el tema con pequeños apuntes: Ruscelli escribe que Giovio *contradice egli stesso alle regole sue, et particolarmente a questa delle figure umane* (Ruscelli, 1566:14 ss.). Para sufragar su tesis, además de la empresa del triunfo, remite a la de Lodovico el Moro, donde aparece *un moro il quale scopettava una donna*. En realidad, siguiendo las palabras de Giovio, esta es la alegoría de Italia y delante de ella está un escudero negro con escopeta en la mano que remite a la persona del Duque “Moro”. Por cierto, la alegoría no puede entenderse como figura humana, sino como simulacro, algo mucho más cercano a una estatua y no una real figura humana (Ruscelli aporta otro ejemplo muy similar en el que Giovio se equivocaría, es decir la empresa de Cosme de Medicis que representa la alegoría de Florencia con el yugo a los pies. Otra vez una alegoría entonces). Sin embargo, queda abierta la cuestión del esclavillo negro que, también en este caso, Giovio no incluiría entre las representaciones con formas humanas. Se trata ya del segundo caso en su tratado, y puedo rastrear dos diferentes explicaciones. Tanto en este caso como en aquello mencionado más arriba el esclavo negro desarrolla un papel más propio a un adivinador, amonestando sobre el futuro del personaje principal. Así que el esclavo puede alcanzar el rango, provisional, de adivino, o sea algo conectado a la religión pagana. Sobre este punto hay que subrayar que en la Antigüedad romana a los esclavos parece que se atribuían muy a menudo capacidades proféticas, algo que por parte de los dueños se consideraba peligroso debido al desconocimientos de técnicas que muchas veces procedían de las lejanas tierras de orientes, mientras que entre las clases más altas de entonces estas artes eran parte importante del bagaje cultural, cfr. Montero Herrero, 1995:141-156. Otra explicación, que se refiere solamente a la empresa de Lodovico el Moro y Cosme de Médicis, es que la imagen simbólica en su conjunto, es decir, la alegoría de Italia y el negro con la escopeta y la alegoría de Florencia con el yugo a los pies, no eran una creación original de Giovio, sino respectivamente una pintura que el mismo Duque de Milán quiso que se pintara en el castillo milanés y una medalla previamente esculpida con esa composición. Así que estamos enfrente a una referencia a una pintura y a un relieve ya existentes, como si fuese algo al nivel de *Ceci n'est pas un pipe ante litteram*. A confirmación de esto, tanto la empresa del milanés como la del florentino tampoco llevan motes, es decir, contravendrían a la quinta y última pauta para la formación de la perfecta empresa. En efecto, los dos ejemplos no fueron de directa acuñación de Giovio. Por su parte, Ruscelli termina su razonamiento explicando que *nell'impese non si convenga metter huomini, o donne, così ordinariamente vestiti, come vanno di continuo, ma che quelle figure umane, che vi si mettono, sieno in qualche modo d'abiti et abbigliamenti, o di forma strana, et alquanto rara da quella in che di continuo gli veggiamo* [en las empresas no se convenga poner hombre, o mujeres tan ordinariamente vestidos, así como andan habitualmente, sino aquellas figuras humanas que se ponen tienen que ser con atuendo e indumentaria extraña o que tenga forma rara si la comparamos con aquellas que podemos ver cotidianamente]. En fin, las empresas buscan algo raro, poco común y por eso memorable (siguiendo así las reglas del *ars memorandum* clásica que, como ya analizado extensamente, requiere el uso de *imagines agentes* para

ejemplos de autores emblemáticos que hicieron hincapié en ese tema incluso en composiciones que no enseñaban directamente el esclavo y que más bien hablaban de las pasiones y vicios del cuerpo y del espíritu. Conectar estas condiciones mundanas a la esclavitud es algo que he rastreado con frecuencia entre los literatos de los diferentes países europeos, como por ejemplo el húngaro Zsámboky János (Sambucus), que en su *Emblemata* crea la composición *Conscia conditio* (Condición consciente).⁴⁴ Explica que existe una distinción natural entre los hombres: los herederos mandan, mientras que los esclavos yacen a sus órdenes. Esa, según el autor, sería una justa ley creada por la naturaleza para toda la humanidad, donde los hombres inferiores tendrán que alabar y honrar a los grandes, mientras que para ellos mismos no pueden hacer otra cosa que conformarse a ser clase sirviente, relegada a probar miedo y quedarse ocultos. Se trata de una posición ideológica decididamente extrema pero que en aquel tiempo se consideraba quizá la mejor excusa para legitimar la esclavización.⁴⁵ Sambucus acaba su pasaje

recordar fácil y provechosamente lo que se quiere recordar) y, dado que para el ser humano *di quante cose sono sotto il cielo [...] niuna a gli huomini è più di continuo ne gli occhi che gli huomini stessi* [de cuantas cosas hay debajo del cielo ... ninguna es más conocida a los ojos de los hombres que los mismos hombres], al contrario, al ataviarlos de manera poco usuales se convertirían en algo notable. Otra amplia disertación sobre la empresa de Giovio y la presencia de la forma humana se encuentra en: Bargagli, 1578:49 ss. El autor, poniendo el ejemplo de la empresa *Servus curru portatur eodem* de Giovio, se lanza en contra de la teoría de Ruscelli. Insiste en que si poetas y literatos han utilizado la figura humana para sus imágenes literarias retomando un hábito clásico, también en la actualidad tiene que ser permitido usar estas formas. Bargagli se extiende mucho en su explicación, a la que remito directamente. También Torquato Tasso hace referencia a la empresa de Giovio sobre el triunfo: Tasso, ¿1594?:12. Es interesante averiguar que una explicación sobre el uso de figuras humanas en el cuerpo de las empresas por parte del mismo Giovio y pese a sus mismas reglas la encontramos en la “Philosophia antigua poética” de Alonso López Pinciano (1596), donde a propósito de las empresas se escribe que: “porque presupuesto que la victoria es pintada con semejante cuerpo [...] y sino tuviera figura humana, de la qual debe carecer la empresa, según la doctrina [...] esta figura no es realmente de mujer, y que la victoria a quien significa, ni es hembra ni macho ni persona, sino casi persona que dicen, porque no lo siendo se pinta como tal y alegóricamente significa aquello para que fue inventada. Estas figuras tales, aunque estén en forma humana, porque realmente no la tienen, son tenidas por no humanas, y por el tanto se alaban por buenas las empresas que las tienen”, en López Pinciano, 1596:160-161.

⁴⁴ El húngaro escribió su trabajo después de dos décadas durante las cuales frecuentó países y cortes entre las más ricas y, humanísticamente hablando, más a la vanguardia en Europa, entre las cuales Italia, Francia, Alemania y Países Bajos, quedándose luego en la corte de los Habsburgo en Viena. Hago aquí referencia a la segunda edición (1566) de su trabajo engendrado en 1564. En esta nueva versión logró añadir 56 emblemas más; cfr. Voet, 1980-83:2168, vol. 5.

⁴⁵ Es interesante averiguar que esta postura del tratadista húngaro se solapa perfectamente a la consideración de la esclavitud en la mayor parte de la Europa del siglo XVI y que toma como docto justificante a Aristóteles. El estagirita se plantea el problema de la esclavitud teniendo que elegir solo una de las dos vertientes posibles: ¿es la esclavitud fruto de las leyes o de la naturaleza? El filósofo se resolvió por la segunda opción, la del *fisei douloi* [esclavos por naturaleza], y por eso en *La Política* (I, 5-6) intenta demostrar que exactamente por naturaleza algunos nacen esclavos y otros señores. Una característica innata entonces. Nacer esclavo y llegar a serlo materialmente en vida es para ellos conveniente y útil porque secundan su propensión natural; cfr. García Mercado, 2008:157-159. De hecho, hablando de planteamiento

estableciendo una doble comparación entre los hombres más débiles (los sirvientes) y los pájaros, que temen sumamente al águila, y con las bestias a cuatros patas que tienen miedo al león.⁴⁶ Otra equiparación la establece el francés Pierre Cousteau en su *Pegma* y la hace entre un banquero que intenta ganar vorazmente más dinero posible por medio de temerarias apuestas a raíz de las cuales se quedará más pobre de cuando empezó por este atrevimiento (representado en el grabado) y el cortesano que, para llegar a tener honores en vida arriesgará su conducta de vida hasta ser considerado menos aún que un esclavo o sirviente.⁴⁷ Confirma de esta forma el último escalón social en el que se insertaba esta categoría, algo reafirmado por otro literato francés, Jean Jacques Boissard, quien acuñó un emblema cuyo mote declara “Es libre quien mantiene cautivas sus pasiones”.⁴⁸ Ya he mencionado el hecho de que muchos tratadistas utilizaron el parangón entre las pasiones terrenales y la condición de esclavitud y con este último caso expongo lo que quizá es

jurídico en territorio español ya en las Siete partidas del siglo XIII se asumía la esclavitud escribiendo que “son tres maneras de siervos: la primera es de los que cativan en tiempo de guerra seyendo enemigos de la fe: la segunda es de los que nascen de las siervas: la tercera es quando alguno que es libre se dexa vender”, en *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, 2008:117, 4ª partida, título XXI, ley I “Qué cosa es servidumbre et donde tomó este nombre, et cuántas maneras son della”. Podemos ver que la segunda acepción se refiere a un estado natural adquirido automáticamente por nacimiento, o sea por naturaleza. Sobre la posibilidad de ser esclavizadas por guerra se dirá más adelante en ocasión de una alegoría de Cesare Ripa mientras que la tercera modalidad que se refiere a la posibilidad de que alguien libre se deje vender es algo de matriz más antigua, cuando por ejemplo para soldar una deuda irresoluble se decidía como *ultima ratio* ofrecerse como esclavos. Es modalidad que cayó en desuso en época moderna, mientras las dos primeras se quedaron en los ordenamientos jurídicos europeos. Siempre hablando del caso español cabe decir que no se legiferó más en materia de esclavitud ni con las Leyes de Toro ni con la Nueva recopilación, así que quedó vigente la regulación sobre el tema expresada en las Siete partidas. En la segunda parte del siglo XVI Felipe II se ocupó del problema de la esclavitud, pero lo hizo sobre todo por lo que respecta al problema de los moriscos, que a raíz de sus sublevaciones se esclavizaban pero resultaban súbditos de la corona y cristianos. Así se resolvió para legitimar la práctica con la prohibición de actuarla a niñas menores de 9 años y medio y niños menores de 10 y medio. Sobre la legislación en territorio español *vid.* Morgado García, 2013:25-29; sobre el tema de los moriscos y su esclavización véase Martín Casares, 2000:77; 174 ss.

⁴⁶ Aquí el pasaje completo: *Est homines inter proprium discrimen honoris,/ Hic herus imperiat, servus at ille iacet./ Hanc natura tulit legem mortabilibus aquam,/ Ingenio magnos ut colat inferior./ Et metus, occulta & cohibet reverentia servos,/ His offense dolet, nec temerant dominos./ Quosque Scythae reduces armis superare nequibant,/ Fustes, lora fugant, verberibusque domant./ Sic volucres aquilam, quadrupes timet usque leonem./ Maiestas animis ingerit obsequium;* cfr. Sambucus, 1566 :137.

⁴⁷ Escasas son las noticias sobre el autor, sin embargo, la importancia del tratado de Cousteau, en el que encuentran cabida 119 emblemas (compuesto como de tradición por mote, imagen y epigrama), reside en la presencia de una larga explicación filosófica de los mismos, algo ya anticipado por la traducción de Alciato hecha por Barthelemy Aneau en 1549. Hago aquí referencia a la edición prínceps en latín: Cousteau, 1555:215.

⁴⁸ Boissard frecuentó los ambientes humanísticos italianos y su libro, *Emblematum liber* (su segunda obra emblemática), fue compuesto en su entereza por el autor, es decir, fue directamente él quien proporciona tanto el texto como los grabados. Aquí hago referencia a la traducción francesa: BOISSARD, Jean Jacques (1595), *Emblemes [...] nouvellement mis de latín en François par Pierre Joly*, Metz, A. Faber, pp. 26-27; consultado en: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FBOc>

uno de los ejemplos más exhaustivos. En efecto el autor galo habla de la servidumbre como de un “cargo insoportable, cuyos efectos son intolerables para quien tenga un corazón grande y generoso”.⁴⁹ En fin, para terminar de informar de esa conciencia general sobre la mala condición social en que se encasillaban esclavos y esclavas quiero señalar el ejemplo que nos brinda Sebastián de Covarrubias Horozco. En sus *Emblemas morales*, uno de los libros de emblemas más relevante en el panorama ibérico, y más precisamente en la segunda centuria de su trabajo se introduce el emblema 43, reconocible por el mote *Sera respexit inertem* y la imagen de una tortuga de tierra que intenta andar con su caparazón cargado por una vara, a lo largo de cuyo cuerpo están unos grilletes y en cuya cumbre se apoya el *pilleus* (Fig. A12).⁵⁰



Fig. A12
Xilografía del emblema *Sera respexit inertem*, en
Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*,
1610, p. 143.

⁴⁹ *Id: Il n'est aucun, tanto soit il stupide & grossier, qui n'estime la servitude estre une charge insupportable [...] Mais tous ne se rapportent pas à mesme opinion touchant la definition de servitude: encores qu'en general on convienne que pour ses effects elle est intollerable à celui qui a le cœur grand & genereus. El pasaje sigue comentando aquellos que llevan una conducta disoluta bajo todos los puntos de vista, algo que los llevaría a ser esclaves miserables de leurs propres concupiscences.*

⁵⁰ Covarrubias y Horozco, 1610:143-144. El mote retoma de Virgilio., *Ecl. I, 27: Libertas, quae sera tamen respexit inertem* [La libertad que, aunque tarde, me miró inerte].

En esta ocasión se genera todavía un paralelismo entre el camino hacia los vicios y la esclavitud, aunque el autor español enfatiza aún más la conexión con la religión cristiana que predica no apartarse del camino de Dios, que es el más intrincado y complicado pero el único capaz de conducir a la beatitud. La tortuga representa la torpeza, que engendra su lentitud con su andar y avanzar y el permanecer atrapada (esclava) a lo largo de toda la vida de esta misma indolencia se representa con los grilletes, típica herramienta y símbolo de la esclavitud. Estos se hallan en un punto intermedio de la vara, posicionándose más debajo de lo que se debe conseguir, es decir, recibir el toque en punta de vara y adornarse con el *pilleus* que, como ya se ha considerado, era símbolo de la alcanzada libertad. La imagen es, en fin, una admonición al ser humano para que viva según la enseñanza cristiana y de esta forma pueda despojarse de los vicios terrenales que les presentan diariamente.⁵¹

Por todo lo dicho hasta el momento nos hemos podido dar cuenta que la emblemática parece tratar la esclavitud sin demasiadas referencias a la contemporaneidad o, para mejor decir, con la sola consciencia que esta condición es degradante y humillante, social y moralmente. Más allá de esta constatación parece que nunca se haga directa referencia a la situación de vida de esclavos y esclavas en el presente. Sin embargo, algunas anotaciones y alusiones afloran en lo concerniente a las herramientas de la esclavitud.

Otra vez Pierio Valeriano es el punto de partida del análisis al explicar que en la oniromancia los pies eran símbolo de los sirvientes porque aguantan todo el peso del cuerpo, al igual que los sirvientes y esclavos son los encargados de todas las obras que un hogar (base de la vida familiar) necesita para seguir adelante. En el caso de que cumplan labores carentes el castigo a los cuales los esclavizados se enfrentaban eran los grilletes.⁵²

Exactamente la imagen de esta herramienta es proporcionada por el transalpino en el grabado que acompaña el libro XLVIII dedicado precisamente a las cadenas (Fig. A13). Aquí se expresa que estas son simulacro de la vida marital puesto que los ceptos, poniéndose a los pies, impiden el libre andar del cuerpo, mientras que las esposas,

⁵¹ Refiero aquí solo una parte de la explicación del autor: “La libertad es tan propia al hombre, que el perderla es apar de muerte, especialmente si la captividad es con vexacion y esclavonia, perdemosla por diferentes ocasiones, y la principal es, quando el hombre dexa a Dios, y se haze por el pecado, esclavo de sataná, rechazando las divinas inspiraciones”, en Covarrubias y Horozco, 1610:144.

⁵² Valeriano, 1556:257r.; sobre el significado de los pies. Cfr. Pothier, 1842:316.

aplicadas a las manos, impiden la realización de las tareas de la casa y de las cuales el *pater familias* tiene que encargarse.⁵³

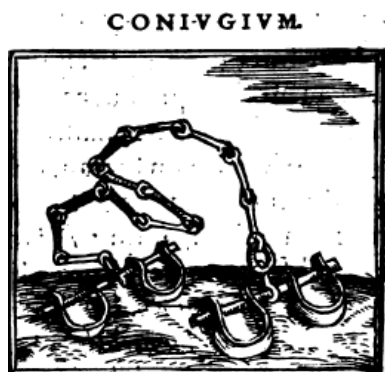


Fig. A13

Xilografía del jeroglífico *Coniugium*, en Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, 1556, f. 358v.



Fig. A14

Xilografía del jeroglífico *Servitus*, en Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, 1556, f. 359r.

Otra herramienta que Valeriano recoge de la tradición clásica para relacionarla a la esclavitud es el yugo. Este sería imagen adecuada para la servidumbre dado que generalmente representa la fatiga. Más en particular la acción de poner el cuello bajo el yugo es símil para la servidumbre forzada.⁵⁴ Ya hemos visto que Séneca y Macrobio hablan del papel de la fortuna para que la vida de quienquiera se encamine hacia la libertad o a la condición esclava y a ese concepto parece solaparse perfectamente el grabado que ilustra el jeroglífico del yugo. Aquí dos sirvientes que se representan andar sólo porque apremiados por un pesado yugo que grava sobre sus hombros, son espoleados a trabajar por los latigazos del dueño, sin entonces libertad alguna y perfecta metáfora del mal aguante que supone la esclavitud, como confirmado por el adagio de Erasmo titulado *Iactare iugum*, es decir, “Quitarse el yugo de encima” (Fig. A14).⁵⁵

⁵³ Valeriano, 1556:358v.

⁵⁴ *Ibid.*:359r.

⁵⁵ Erasmi Roterodami, 1513:236r., adagio XMXXXIX; cfr. Erasmo da Rotterdam, 2014:2030-2031, n. 2678. En la explicación se aclara que “*iactare iugum* significa no aguantar la necesidad de esclavitud”, y esa imagen se deduce de los bueyes más jóvenes, todavía no acostumbrados al yugo y a raíz de eso capaces de sacudirse al percibirlo sobre sus cuerpos. Aquí quiero arrojar luz también en la alegoría de la servidumbre que, en su figura, encuentra cabida en el tratado de iconografía de Cesare Ripa. La *editio princeps* romana de 1593, sin imágenes, describe la servidumbre como una mujer despeinada, descalza, delgada y atada con cadenas, esposas y grilletes a los pies; cfr. Ripa, 1593:253. En la edición de 1603, la primera engalanada con preciosas xilografías y que cuenta además de muchas integraciones, refiere que la servidumbre se representa con la imagen de una joven despeinada, que lleva un vestido corto y suelto de color blanco, que lleve sobre los hombros un yugo; cfr. Ripa, 1603:450.

Nuevos datos nos los brinda el español Andrés Mendo publicó bajo forma emblemática algunos de los preceptos básicos y que nunca pueden faltar para formar un “príncipe perfecto”, como afirma el mismo título de la publicación. Nos brinda un ejemplo de la relación entre dueños y esclavos en época romana.⁵⁶ Dentro de una moldura barroca y bajo el lema *Noxae sit aequa punitio* (“Sea el castigo proporcionado a la culpa”) se halla la escena de un esclavo prostrado y maniatado delante de una mesa, detrás de la cual está sentado lo que es su dueño (Fig. A15). El autor mismo explica el emblema con un largo comentario en que podemos aprender tratarse de la representación de la comida entre el liberto enriquecido Vedio Polión, el anfitrión, y el emperador César Augusto. En esta ocasión uno de los esclavos de la casa hizo añicos de un vaso de cristal y su amo decidió, preso de ira, condenar a muerte el culpable. Lo que hoy día todavía se perpetra de lo ocurrido es la pena que decidió inferir al esclavo: arrojarlo a las morenas para que se lo comieran. El esclavo se salvó porque Augusto, en total desacuerdo con el amigo, dio la gracia al condenado e hizo que todos los vasos de la casa del anfitrión fueron quebrados, así que, si antes quería matar al esclavo por un sólo recipiente, ahora debería matar a todos los presentes. La imagen muestra exactamente el momento en que el esclavo, suplicando al dueño de ahorrarle la vida, se salva gracias a la pronunciación de Augusto, representado sentado en el sillón con gesto de consenso. El emblema quiere significar, así como de su título se arguye, que “tan ligeras culpas merecen muy cortas penas”, y que “moderar el rigor ajustado al delito es equidad”. Sin embargo, lo que aquí más interesa es el famoso episodio de la pena conminada y que, hablando de la esclavitud en la Antigüedad romana, muy a menudo se toma como ejemplo del trato que esclavos y sirvientes debían soportar a lo largo de sus vidas. La noticia histórica ha llegado a nuestros días gracias al testimonio literario de Séneca que en dos ocasiones expresó lo sucedido.⁵⁷ Sin embargo, hay que hacer hincapié en el hecho de que en la Roma clásica los dueños, en muchos casos, no se comportaban con crueldad hacia sus esclavos. Al contrario, la relación amo/esclavo podía tener diferentes caracteres: desde el odio y la agresividad más profunda hasta una convivencia amable, incluso afectuosa. En relación con cuanto mencionado más arriba sobre el adagio “llamar al bonete”, que los dueños caigan por mano de sus esclavos es uno de los peligros que reviste la máxima gravedad social y que más asusta a los

⁵⁶ Mendo, 1662:156. La *editio princeps* lleva fecha de 1642, pero los 80 emblemas van a encontrar presencia de la imagen solamente desde la edición lionesa de 1661.

⁵⁷ Séneca, *Clem.*, I, 18, 2; *Ira*, III, 40, 2-5.

propietarios, pero no faltan ejemplos de esclavos que pusieron en riesgo y hasta perdido sus vidas para proteger al amo.⁵⁸ Sin embargo, es cierto que la crueldad y la inhumanidad de tratamiento hacia los esclavos era condenada por los demás y apoyar la vulgata de que los esclavos romanos eran cebo para las morenas es algo totalmente descabellado.⁵⁹ Si hoy día estamos al tanto del suceso de Polión se debe a que es algo desmedido y muy poco usual y no por la crueldad de la pena que realmente era algo que ocurría con una frecuencia decididamente excepcional.⁶⁰



Fig. A15

Xilografía del emblema *Noxae sit aequa punitio*, en Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, 1662, p. 156.

Otro emblema muy interesante debido a las referencias al trato que los dueños tenían entre los siglos XVI y XVII hacia sus sirvientes, lo acuñó otra vez la mente de Sebastián de Covarrubias y Horozco. En la segunda centuria de sus *Emblemas morales* encontramos la composición número 76.⁶¹ Bajo el mote latín *NON NISI PERCUSSUS* (“Sólo si se le golpea”) se halla la imagen de una mano izquierda sujetando una zurriaga cuya cuerda serpentea en el aire después haber soltado el trompo que rueda en un suelo de baldosa (Fig. A16). El epigrama que sigue crea un símil entre el sirviente y la peonza: de la misma

⁵⁸ Para los diferentes ejemplos, véase Séneca, *Ep.* 107, 5; *Ep.* 4, 8; Plinio, *Ep.* III, 14, 5; Tácito, *Hist.* I, 3; *Ann.* XV, 57; cfr. Paoli, 2010:110-112.

⁵⁹ Por ejemplo, Varrón, aunque llame a los esclavos rurales “herramientas parlantes” (*instrumenti vocale*), dispone que quien mande a los esclavos no tiene que obligarles con azotes, sino con palabras e incluso aconseja un trato más liberal, con más generosidad en las comidas y en las vestimentas; cfr. Wiedemann, 1981:133-134.

⁶⁰ Cfr. Paoli, 2010:110-112.

⁶¹ Covarrubias y Horozco, 1610:176-177.

forma en que el primero desarrolla las labores que se les mandan solamente si exhortado por los azotes del dueño, así el trompo no puede “bailar” en el suelo sin que se le impulsase con la zurriaga.⁶²

En la página que sigue a la composición emblemática el autor profundiza en pocas líneas la intención que el conjunto adquiriría. De hecho, aclara que entre sirvientes (o criados) y esclavos es preferible tener a los primeros. Razón sería que si no llevan a cabo los trabajos que se les encomiendan, a los esclavos hay que punir y espolear con el azote, mientras a los demás de la servidumbre se les puede simplemente despedir. Según el mismo palabras de Covarrubias aprendemos: “yo hallo por mi cuenta, que el esclavo es mucho más costoso, y más peligroso porque sirve forzado, y si ve a suya, el menos mal que puede hacer es huirse”.⁶³

Al final de su pasaje aconseja los eclesiásticos a que no se doten de un esclavo (apostrofado como “canalla tan vil”) porque dado su profesión no les conviene usar herramientas de tortura en sus casas.

Esta creación simbólica es sumamente significativa porque nos introduce algunos temas destacables dentro de la esclavitud de entonces. Primero, nos revela la existencia de una clara diferencia entre esclavos y sirvientes o criados. Hoy día es error común englobar la servidumbre en la esclavitud, pero la realidad preveía formas diferentes: la esclavitud, formada por los esclavos; la servidumbre feudal, o agraria, compuesta por los siervos; la servidumbre doméstica asalariada, compuesta por los criados. Ciertamente es que en cada una de las tres formas podían encontrar cabida los esclavos, que se diferenciaban de los demás sirvientes por no ser personas libres. Al contrario, los sirvientes sí lo eran, tenían alguna forma de contrato (por eso de podían “despedir”) y, claro está, no podían ser bajo ningún concepto personas esclavizadas debido a su trabajo.⁶⁴

⁶² Fuente visual directa del español es Scipione Bargagli, que describe el emblema de Flaminio Primaticci con el mote “PER TE SURGO”; cfr. Bargagli, 1594:266. Sin embargo, el sentido del emblema en su totalidad es resultantemente diferente respecto a lo de Covarrubias. De hecho, desde el tratado de Girolamo Aleandro aprendemos que el emblema de la zurriaga puede demostrar a alguien que es capaz de servir los demás solamente por diversión, así como lo hace la peonza. Otro significado, que se acerca al de los *Emblemas Morales* pero sin aludir a la esclavitud, quiere que represente a alguien que hace una acción solamente si azotado. Aleandro refiere dos significados más, pero ninguno se acerca a nuestro tema; Aleandro, 1611:45-46.

⁶³ Covarrubias y Horozco, 1610:176-177.

⁶⁴ Otras formas de diferenciación entre esclavizados y sirvientes se refiere al modo de reproducción: los esclavos siguen afluyendo a las ciudades por medio de la guerra y del comercio, mientras que los siervos se reproducen biológicamente y no se pueden comprar en el mercado. Sobre las diferencias entre las categorías, véase Cottias, Stella, Vincent, 2006:367-373; Stella, 2000 :26-42; Martín Casares, 2000:23-25.



Fig. A16

Xilografía del emblema *Non nisi percussus*, en Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, 1610, p. 176.

Otro asunto que surge de ese emblema concierne la postura del autor hacia la esclavitud. En el mismo año y lugar de publicación del tratado, el 1610 en Madrid, Sebastián de Covarrubias otorgó el 25 de junio la carta de horro a Jusepe de Olea, esclavo cautivo de 46 años, turco de piel blanca, casado y que se ganó la libertad por ser buen cristiano y por el buen servicio prestado.⁶⁵ Ya se ha supuesto que el presente emblema, dada la coincidencia de fecha, fue uno de los últimos incluidos por Covarrubias en su obra justo antes de la publicación. Además, esta composición se ha puesto en relación con la mala disciplina de los sirvientes, que necesitarían de los castigos para llevar a cabo los encargos.⁶⁶ Sin tener certidumbre del orden de creación de los emblemas del tratado, se puede, sin embargo, decir algo sobre la consideración que hace el autor sobre los esclavos. Por lo pronto, cabe decir que Sebastián de Covarrubias a lo largo de toda su vida vivió en ambientes eclesiásticos, llegando a ser maestrescuela en la catedral de Cuenca.⁶⁷ Por eso, no hay duda de que con su emblema quiera amonestar a otros eclesiásticos no tanto sobre

⁶⁵ No he podido verificar en primera persona el documento; cfr. Hernández Miñano, 1996:530, n. 48.

⁶⁶ Cfr. Íd. De todas formas, el autor del estudio no ha tenido en cuenta la mencionada diferencia entre sirvientes y esclavos y ni siquiera ha prestado atención a las mismas palabras del humanista español que en su texto diferencia claramente las dos categorías.

⁶⁷ Llegó a la catedral de Cuenca gracias a una canonjía recomendada por Felipe II y su tío y protector, Diego de Covarrubias y Leiva que entre otros cargos fue figura muy relevante en el Concilio de Trento. Sobre la vida de Sebastián, véase González Palencia, 1929; Daza Somoano, 2007.

la predisposición de los esclavos que, forzados en su estado, no son tan apacibles como los demás sirvientes, sino sobre la real desventaja de mantener un esclavo en casa. Eso según una doble vertiente. La primera, económica, es decir la poca rentabilidad: el dueño de esclavos tenía que proporcionar alojamiento y comida a sus trabajadores que en cambio le brindaban la total disponibilidad, sin límite alguno. Sin embargo, esta disponibilidad no era por conveniencia personal, ni por ganarse la vida o mejorar su propia condición social. Se trataba de personas constreñidas a esa condición jurídica y social y por eso, en muchos casos, podían resistirse al trabajo hasta el punto de que los amos veían algo inevitable usar castigos. Tratamiento realmente poco recomendable al estamento eclesiástico, aunque ya sabemos que generalmente existía y se aceptaba la esclavitud incluso en la Iglesia.⁶⁸ Era más recomendable valerse de sirvientes que, según contrato, tenían que ofrecer determinadas prestaciones. Segunda vertiente es el riesgo social y, sobre todo, físico. Al respecto Covarrubias termina su exposición afirmando que el menor daño que pueda hacer un esclavo es huirse de la casa del dueño. Ya sabemos, gracias a las extensas investigaciones archivísticas, que los esclavos de cualquiera procedencia y en cualquier siglo tenían la fuga como única vía de escape voluntaria, aunque sabiendo que a causa de eso se enfrentaban a los peores castigos, entre los cuales marcas corporales con hierro candente.⁶⁹ Además, la huida muy pocas veces acababa de forma positiva debido a las recompensas que se dispensaban por la captura del fugitivo. En fin, fugarse, aunque es la única solución para revertir la condición de vida cautiva, era algo realmente poco común. Sin embargo, como relata Covarrubias y pese a la pérdida económica que podía comportar para el amo la huida del esclavo, podía pasar algo peor, como por

⁶⁸ Sobre el tema *vid.* Andrés-Gallego; García Añoveros, 2002; Morgado García, 2013:29-40.

⁶⁹ Sobre este tema me esperaba encontrar algunas referencias en ámbito emblemático dado que una de las marcas más utilizada en toda la España de la modernidad era el denominado (impropiamente) “jeroglífico” compuesto por una “S” y una “I” a significar *sine iure*. La semejanza de la “I” con la imagen de un clavo llevaron a su sustitución exactamente con la representación de esta herramienta que, junto a la “S” iba a componer la palabra “es-clavo”, con el precedente término procedente del derecho romano que se perdió a favor de este juego de palabras. De todas formas, nada he encontrado a propósito. Única entrada al respeto se halla en el adagio *Attagen* (“El francolín”). En ese Erasmo afirma que en la Suda se indica con este apodo a los esclavos marcados debido a que éste ave lleva plumas de varios colores. Se añade, además, un pasaje de “Las aves” de Aristófanes [760-1] en que se relata que si alguien es un esclavo fugitivo o con marcas, ese se llamará francolín variopinto; Erasmi roterodami, 1513:238v., adagio XMXC; cfr. Erasmo da Rotterdam, 201421842187, n. 3005. Sobre el herraje de los esclavos, véase Stella, 1996; Martín Casares, 2000:390-396; Morgado García, 2013:211-214.

ejemplo reyertas callejeras que veían al esclavo como protagonista o, más sangriento aún, el asesinado del dueño.⁷⁰

Por todo lo expuesto la postura de Covarrubias hacia la esclavitud puede ser susceptible de una doble lectura o, por lo menos, nos deja sin una respuesta clara: ¿lo del humanista, como aconsejado por sus mismas palabras, es una advertencia para que se prefirieran sirvientes y criados en lugar de los esclavos debido al odio hacia esa categoría? O, como puede sugerir la liberación de su esclavo, ¿se trata de una forma áspera con la cual comunicarse con los eclesiásticos para que se liberen de los esclavos y no contribuyan a la proliferación de ellos?

Por cuanto dicho hasta ahora y por lo que se desprende de las palabras de Covarrubias en esta composición queda claro que, al contrario de cuánto apoyado por algunos historiadores, los esclavos nunca fueron considerados a la par de los criados y, por eso, ni gozaron de la misma protección de los criados por parte de los amos ni, sobre todo, vieron sus cuerpos libres de castigos y mutilaciones.⁷¹ De todas formas, el propietario de esclavos desembolsaba varias cantidades de dinero en la compra, así que la tesis de frecuentes maltratos no tiene mucho fundamento dado que se trataría de la forma más directa para menoscabar su inversión, tanto en razón del trabajo que la persona esclavizada podía desarrollar a lo largo de su vida como también de una futura reventa cuya posibilidad y precio se verían afectados por padecimientos físicos. Como ya mencionado, el dueño podía ser comprensivo y afable o explotador y despótico. Ya los romanos afirmaban ser una mera cuestión de buena o mala suerte. Y así sigue siendo entre los siglos XVI y XVII, confirmando también que la práctica esclavista en la Europa de entonces mantiene algunas raíces en la práctica de los tiempos de la Roma clásica.⁷²

Concluyendo, se puede afirmar que la emblemática de los siglos XVI y XVII trata de la esclavitud antigua a efecto de hacer hincapié sobre todo en temáticas morales. Eso es un procedimiento convencional del humanismo, es decir, recuperar noticias de la Antigüedad clásica, que en aquel entonces y en aquellos ámbitos tan altos de la sociedad se consideraban eruditas y sabias, siendo la meta de cualquier humanista y al mismo tiempo el cimiento de sus construcciones teóricas. Así que las noticias de esclavos procedentes

⁷⁰ Si la huida era algo poco probable y con pocas posibilidades de éxito, más bajos aún fueron los casos de asesinato que, de todas maneras, existieron; cfr. Martín Casares, 2000:397-406; Anaya Hernández, 2000; Bono, 2016:182-188.

⁷¹ Véase Miret y Sanz, 1917:24; Guerrero y Maillo, 1993:353; cfr. Martín Casares, 2000:407.

⁷² Cfr. Morgado García, 2013:213.

de la antigüedad sean episodios mitológicos, invenciones literarias o hábitos y tradiciones sociales muy bien conocidos, se convierten en metáforas de actitudes que perseguir. Así que las noticias de esclavos procedentes de la antigüedad, sean episodios mitológicos, invenciones literarias o hábitos y tradiciones sociales muy bien conocidos, se convierten en metáforas de actitudes que perseguir. Además, pese a los relativamente pocos ejemplos si los comparamos con la producción emblemática del periodo se puede notar una divergencia entre los tratados italianos y los españoles al ser los primeros tal vez más libres de una mirada religiosa a la cual, al contrario, los humanistas españoles estaban más relacionados. De todas formas, lo que más sorprende es la falta casi total de creaciones simbólicas que atestiguaran la situación e incluso la misma existencia de la esclavitud entre dos siglos considerados. Claro está, muchas noticias sobre el tema de la esclavitud y que forman parte del proceso creativo de jeroglíficos, emblemas y empresas intentan desviarse del presente siendo tomadas de textos de la antigüedad. Creando estas alusiones al pasado intentan amonestar sobre los actuales deberes de los dueños, sobre el peligro que supone ser esclavo o, al contrario, que los esclavos suponen. Sin embargo, es algo velado, a que se puede llegar después de una lectura e interpretación más profunda de la imagen simbólica y casi en ninguna ocasión se trata de algo patente.

El *tòpos* del blanqueamiento del negro: origen y desarrollo entre emblemática y pintura

Quedando en los límites de la emblemática y de su tratamiento del tema de la esclavitud, después de haber analizado algunas de las composiciones simbólicas más directamente relacionadas a este asunto jurídico y social, cabe decir que una de las ideaciones que más se ha propagado sin interrupciones desde la antigüedad hasta incluso a nuestros días (al contrario de aquellas analizadas hasta ahora) versa sobre el *tòpos* del blanqueamiento del negro. Para desglosar esta tradición que flota entre fenómenos histórico-sociales, sentencias, adagios y cuestiones lexicales es conveniente partir de este último punto, especialmente de lo que el Tesoro de la Lengua Castellana (1611) afirma bajo de la entrada “negro”. Después de aseverar que negro es “uno de los dos extremos de los colores, opuesto a blanco”, añade con más interés por lo que aquí nos respecta que “Negro el Etiope de color negra. Es color infausta y triste”. Sebastián de Covarrubias añade además que un proverbio reza: “Aunque negros gente somos. No se ha de despreciar a

nadie por humilde y baxo que sea”.⁷³ El autor del Tesoro nos brinda entonces algunos elementos relevantes que entraron de forma capilar en la sociedad de entonces. Por lo pronto atestigua que en su tiempo el color negro, entendido también como color de la dermis, era atributo negativo, opuesto al blanco y subraya también que las personas con esta tez de piel se llamaban, de forma indistinta, etíopes. Se trata de ideas que ahondan sus raíces en la antigüedad y que, a partir de los emblemas de Alciato, dejaron lo que era el mero campo literario y de los proverbios para encontrar una forma visual que se desarrollará, según diferentes matices y formas, hasta nuestros días.

La creación emblemática de Alciato, que pongo aquí como punto de partida alrededor del cual desenvolver la disertación, consta claramente de los tres elementos habituales: mote (*inscriptio*), imagen y epigrama (*subscriptio*). En la edición parisina edita por Wechel en 1534 hallamos en el emblema LXXXIV, bajo el lema *Impossibile*, la imagen de un hombre de color que, cabizbajo, aguanta con resignación la obra de lavado, fregado o, más bien, de blanqueamiento que tres personas blancas están experimentando con trapos y bayetas empapadas de agua.⁷⁴ La *subscriptio* que sigue el grabado reza lo siguiente:

Abluis Aethiopem quid frustra? Ah desine, noctis

Illustrare nigrae potest tenebras.

(¿Por qué te empeñas en lavar al etíope? Ah, desiste:

Nadie puede dar luz a las tinieblas de la negra noche).⁷⁵ (Fig. A17)

⁷³ Covarrubias y Horozco, 1611: s.v. “negro”, p. 562,

⁷⁴ Alciato, 1534:89.

⁷⁵ Trad. en Alciato, 1993: 96

Impossibile.



Abluis Aethiopem quid frustra? ah desine, noctis
 Illustrare nigræ nemo potest tenebras.

Fig. A17

Emblema LXXXIV, “Impossibile”, en Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, Christian Wechel, 1534, p. 89.

Sobre las diferentes fuentes utilizadas por Alciato y las numerosas declinaciones del sujeto en el siglo XVI volveré más adelante. Sin embargo, el ejemplo del jurisconsulto milanés es interesante porque aparentemente evidencia la procedencia del sujeto que está siendo lavado, denominado como “etíope”. No obstante, durante la Edad Moderna, sobre todo en los ambientes humanistas de los siglos XV y XVI, hacer referencia a los etíopes usualmente significaba dirigirse a todos los negros de piel, sin diferenciarlos por procedencias.⁷⁶

⁷⁶ Más precisamente se podía hablar de etíopes y de líbicos, pero la segunda acepción iba a identificar a los que hoy llamamos bereberes, o sea, los habitantes del norte de África, mientras que los sureños se llamaban etíopes. Otros africanos eran los egipcios, aunque se trataba de pueblos más conocidos en cuanto más cercano y con más intercambios comerciales con Grecia; cfr. Fage, 1995:8; Samuels, 2015:728.

Noticias sobre los etíopes y Etiopía en la Antigüedad clásica

La obra de revitalización de la cultura clásica por parte del humanismo europeo hizo que el término etíope se englobara en el conocimiento de la época según las noticias provenientes de la literatura clásica, a empezar de la griega. Esta se refería a los *Αἰθίοπες* (etíopes) como a pueblos lejanos y que, según las noticias brindadas por Heródoto, habitaban las regiones “al extremo de la tierra” o que, según Homero, moraban las tierras más orientales (hacia el orto del sol) y más occidentales (hacia el ocaso) del mundo.⁷⁷ Más en general, Etiopia solía ponerse en oposición a la Escitia: si ésta última ocupaba la parte septentrional del mundo, Etiopia indicaba las tierras puestas más al sur, “la última tierra habitada por aquel lado”.⁷⁸ Exactamente al sol achicharrante que azota estos territorios se refiere el mismo término *Αἰθίσιος* (*Aithíops*), que significa “cara quemada”,⁷⁹ y los relatos antiguos hablan de los etíopes como de hombres “muy altos, muy bellos y vividores”, idealizando los rasgos de esta población tan lejana y por eso poco conocida si no por el mero color de la tez.⁸⁰ En realidad esos relatos que se sitúan entre el mítico y el indefinido se alternan a otras noticias que parecen ser más concienzudas y que definen de forma más realista los rasgos de esa población subsahariana. En la literatura griega parece ser patente una diferenciación entre los escritores poético y los prosistas. Según la primera de esas literaturas el negro aparecía más en forma mítica, mientras que los segundos, a partir del ya mencionado Heródoto, hablan con más detenimiento de los rasgos físico de los etíopes.⁸¹ Además de la piel oscura, se relata la nariz achatada, los labios abultados y el pelo rizado y lanoso.⁸² Ahora bien, más allá de las descripciones físicas los etíopes solían tratarse tanto de forma negativa hablando de esclavos de procedían de esa tierra y que se lucían en la *poles* griegas como signo de vanagloria o que debido a su negritud tenían una índole cobarde,⁸³ como de forma más positiva. En este último sentido tenemos constancia de que los etíopes podían ser aceptados como actores teatrales o músicos, e incluso la línea de sangre etíope parecía aceptada o al menos soportada.⁸⁴ Pero, sobre

⁷⁷ Heródoto, III, 25; *Od.*, I, 22-24; cfr. Snowden Jr., 1970:177.

⁷⁸ Heródoto, III, 114; cfr. Lesky, 1959:37.

⁷⁹ Compuesto por *αἶθω* (*aithō*) = “quemo” y *ὄψ* (*ōps*) = “cara”; cfr. Covarrubias y Horozco, 1611: s.v. “etiopia”, p. 340; Lesky, 1959.

⁸⁰ Heródoto, III, 114.

⁸¹ Snowden Jr., 1948:34.

⁸² Heródoto, VII, 70; Jenófanos, *fr.* 16; Diodoro Sículo, III, 8, 2.

⁸³ Teofrasto, *Char.*, XXI, 4; cf. Isaac, 2004:356, n. 25.

⁸⁴ Plutarco, *De sera*, 21.

todo, cabezas de etíopes aparecían, más allá de la producción cerámica, en la antigua acuñación griega, más específicamente en monedas de Atenas, Lesbo, Delfos y focenses, aunque se trate de motivos poco usuales pero que todavía levantan debates sobre las razones de estas representaciones.⁸⁵



Fig. A18

Jonia, Phokaia El Hekte, 625-522 a.C., 2,56 g, 10 mm.

Desde los diferentes testimonios literarios que hacen referencia a la cultura de la Grecia clásica además del hecho ya mencionado de que “etíope” se refería a todos los negros procedentes del África más profunda, quiero hacer hincapié en que las noticias de las diferencias físicas, de la piel y más en general somáticas, son susceptibles de doble interpretación. De hecho, entre los estudiosos del tema sigue el debate entre los que, por un lado, no reconocen actitudes de jerarquización en los relatos sobre los negros y, por el otro, los que reconocen una clara supremacía griega sobre los africanos, con expresiones que pueden sugerir una dicotomía griegos/civilizados – africanos/barbaros.⁸⁶

Directamente del mundo griego proceden los términos latinos *aethiopes* y *aethiopia* usados en el mundo romano. Se trata de las palabras más comunes para indicar individuos con piel negra y procedentes de África,⁸⁷ como indican Séneca, quien subraya como un etíope en su mismo grupo no se deja notar por el color de su piel,⁸⁸ u Ovidio cuando

⁸⁵ Ejemplares de esas monedas y descripción del motivo de la cabeza de etíope aparecen en: Bodenstedt, 1981:126; 144; 327-332; Furtwängler, 1978:160-165; Íd., 2000; Picard, 2000.

⁸⁶ Sobre el debate hago referencia a algunos textos fundamentales. La primera tesis es sostenida por Snowden Jr., 1970, mientras que críticos con su postura son Bernal, 1987; Asante, 2001); Samuels, 2015.

⁸⁷ Sin embargo, pueden encontrarse otras palabras utilizadas como sinónimos, como por ejemplo *afer*, *maurus* o *indus* para evidenciar un origen líbica o africana, pero siempre indicando la piel oscura. Para referirse a los diferentes matices de negritud se utilizaban más términos: *niger*, *nigerrimus*, *fuscus*, *rubens*, *decolor*. Todas palabras que muchas veces revestían el papel de sinónimos de etíope; cfr. Snowden Jr., 1947:273; 280-281.

⁸⁸ Séneca, *De ira*, III, 26, 3: *Non est Aethiopsis inter suos insignitus color*.

explica: “Se cree que entonces, atraída la sangre a la piel, tomaron los pueblos de los etíopes la tez morena”.⁸⁹

Ahora bien, la primera mención del tipo negroide en la literatura romana parece ser la de Plauto,⁹⁰ pero cabe destacar que los términos *aethiops* y todos sus sinónimos aparecen mucho más en ejemplo de la época imperial antes que la republicana. Fue probablemente en un momento histórico que podría coincidir con los contactos con los cartagineses que estas palabras identificaron aquella tipología somática precedentemente citada según las palabras de Heródoto y Jenófanes. Una lista de estos mismos rasgos la hace Marcial hablando de melena rizada (*retorto crine*), nariz achatada (*sima nare*) y labios abultados (*turgidis labis*).⁹¹

Un evidente ejemplo de esta fisionomía etíope lo deja Petronio al relatar del intento de Encolpio, Eumolpo y Gitón para subirse a escondidas al barco de Lica. Entre las hipótesis cribadas por los protagonistas había la de cubrirse todo el cuerpo de la tinta que Eumolpo, en cuanto literato, siempre traía consigo para escribir. De esta forma hubieran logrado pasar por esclavos etíopes y entonces desapercibidos a bordo del barco. Gitón al escuchar esa idea comentó que el solo color negro no era suficiente, sino habría que cambiar por completo los rasgos físicos. Sin embargo, se trataba de algo imposible dada la impracticabilidad en deformar los labios hinchándolos de aquella forma que resultaba tan horrorosa, y ni siquiera podían rizar el pelo, llenar de cicatrices la frente, arquear las piernas, caminar con los pies planos y hacer que creciera la barba “como aquellos de Etiopía”.⁹²

Volviendo al transito de la palabra del contexto griego al romano, estuvo presente también una idea estrictamente geográfica y relacionada con la etimología de *Αἰθίοψ* ya comentada, es decir, que los etíopes tenían la piel negra debido a su mayor proximidad al sol. De eso nos habla el citado pasaje sobre los etíopes que Ovidio inserta, sin casualidad, exactamente en el capítulo sobre el mito de Faetón. Sabemos que ese pretendido hijo de Helios arruinó al suelo después de haber perdido el control del carruaje del sol que su padre le dejó conducir cediéndoselo por un sol día. Durante esta prueba, después de

⁸⁹ Ovidio, *Met.*, II, 235-236; trad. en Ovidio, 2017:108.

⁹⁰ Plauto, *Poen.*, 1114: *ore atque oculis pernigris*.

⁹¹ Marcial, *Epig.*, VI, 39, vv. 6-9.

⁹² Petronio, *Sat.* 102: *age, numquid et labra possumus tumore taeterrimo implere numquid et crines calamistro convertere? Numquid et frontes cicatricibus scindere? Numquid et crura in orbem pandere? Numquid et talos ad terram deducere? Numquid et barbam peregrina ratione figurare?*

haberse alejado demasiado de la tierra generando un excesivo enfriamiento, cuando se encontraba a la altura del continente africano, al contrario, se acercó demasiado. Eso produjo la quema no solamente de las selvas, que se convirtieron en desierto, sino también de la piel de los habitantes de aquellas tierras: los etíopes.

Este reflejo de las características climáticas sobre la dermis de los etíopes lo registra también Plinio que, aceptando la teoría griega, comenta no tener duda alguna de que los etíopes están quemados por su cercanía al calor del sol, naciendo además con barba y pelo rizado. Añade también que, debido al clima, tienen un carácter soso, todo al contrario de los que viven las partes más frías del mundo que tienen piel blanca, pelo largo y liso e índole más salvaje.⁹³

De todas formas, la literatura romana empieza a describir las peculiaridades “etiópicas” con más detenimiento respecto a la griega y eso se debe a la más alta y frecuente presencia de etíopes en la sociedad. Ya con la segunda guerra púnica y aún más con la conquista de Cartago (146 a.C.) el contacto entre los romanos y los llamados “etíopes” se hizo realidad debido al flujo de esclavos negros que empezaba a converger hacia la ciudad *caput mundi*.⁹⁴

Podemos así encontrar trazas de negros desarrollando el papel de actores, como relatado por Suetonio cuando nos habla de la preparación de un espectáculo en el cual egipcios y etíopes tenían que interpretar escenas inspiradas a los infiernos.⁹⁵ De esa forma se reafirmaba también la cercanía entre el calor extremo, atributo del infierno, y la piel negra. En la *Naturalis Historia* de Plinio aparece muchas veces la referencia a los etíopes, como es el caso del centenar de ellos empleado como atracciones para el circo por Domicio Enobarbo en el 61 d.C.⁹⁶, mientras que una esclava etíope aparece como el regalo más apreciado de Parmenón a Tais, la meretriz protagonista del Eunuco de Terencio.⁹⁷ Otro esclavo negro, esta vez egipcio, reparte pan caliente en un convite fúnebre en las Sátiras de Petronio.⁹⁸

⁹³ Plinio, *NH*, II, 80: *Aethiopas vicini sideris vapore torreri adustique similis gigni barba et capillo vibrato non est dubitum, et adversa plaga mundi candida atque glaciali cute esse gentes flavis promissis crinibus*. Véase también Lucrecio, VI, 1109.

⁹⁴ Cfr. Snowden Jr., 1947:283-284, n. 88; Faloppa, 2013:34.

⁹⁵ Suetonio, *Calig.* 57, 4.

⁹⁶ *NH*, VIII, 131.

⁹⁷ Terencio, *Eun.*, 165-167.

⁹⁸ Petronio, *Sat.* 35. Cabe decir que el estudio monográfico más extenso sobre los negros y las noticias en la literatura romana son los de Snowden. No obstante, no hay estudios del mismo alcance que traten otras

Otro elemento que destacar para nuestro propósito es la dicotomía entre la piel blanca y la piel negra en el mundo clásico. Hay que decir que nunca los autores se expresaron en términos raciales, apoyando ideas que querían los blancos de piel como seres superiores a los negros y, de hecho, según resulta griegos y romanos nunca se expresaron sobre ellos mismos como blancos (pero sí se sentían superiores a los bárbaros por motivos culturales).⁹⁹ Sin embargo, en el mundo romano se utilizaban términos como *albus* o, aún más, *candidus* como síntoma de salud y brillo de la piel, en especial femenina.¹⁰⁰ La piel cándida era entonces signo de belleza entre las mujeres, sobre todo de clase patricia, y un caso de ficción poética en que una mujer de tez no suficientemente cándida llega a pensar blanquearse para aparecer más hermosa lo encontramos en los Epigramas de Marcial. Aquí leemos de Licoris que “más negra que la mora que se cae [de madura]” y que “se gusta a sí misma embadurnada de albayalde”, decide marcharse a “Tíbur de Hércules, pensando que allí todo se volvía blanco”.¹⁰¹ En efecto, hoy tenemos bien presente las figuras de las damas del XVII y XIX engalanadas y con la piel hecha pálida gracias al maquillaje, pero se trata de algo que se remonta atrás en los siglos. Quedando siempre en al ámbito griego y romano, ya en la cultura clásica griega las atenienses para elevar su estatus social usaban blanquearse las mejillas con el carbonato básico de plomo (el albayalde mencionado por Marcial), mientras que en Roma es a partir del II a.C. que parecen aumentar las prácticas de maquillaje, probablemente bajo la influencia de la cultura helenística que introdujo también la moda del lujo y de la disipación en la sociedad, sobre todo en los estamentos sociales más altos.¹⁰² El mismo Ovidio, aunque escriba que el mejor modo para fascinar un hombre es su carácter, recomienda el uso del maquillaje para no fallar en la obra de seducción. Pues, sugiere blanquear la piel con cera y dar un color rosáceo a las mejillas con el carmín para velar el paso del tiempo, pero sin que este maquillaje fuera reconocible para no generar disgusto en los hombres.¹⁰³ De hecho, la blancura de la piel femenina era, junto al rubor de las mejillas, el color que más

terminologías, como egipcios, líbico, indios, moros que muchas veces aparecen en los textos de entonces, y por eso es difícil hablar con exactitud del tema. Claro está, es mejor apoyar la tesis de que *Aethiopes* y *Aethiopia* se refieren a una idea de negritud en la antigüedad romana y no a la negritud como de un único grupo.

⁹⁹ Cfr. Dee, 2004.

¹⁰⁰ Cfr. Halley, 2009:32-33.

¹⁰¹ Marcial, *Epig.*, I, 72; IV, 62; trad. esp. En Marcial, 2004.

¹⁰² Juvenal VI, 286-313; cfr. Laguna Mariscal; Martínez Sariago, 2015:105.

¹⁰³ Ovidio, *Ars*, III, 193-234; *Medic.*, 1-36.

se aconsejaba recrear a través de los cosméticos y el que más se apreciaba¹⁰⁴ y, para volver la tez de este color *candidus* se utilizaban, además de la cera nombrada por Ovidio, también el albayalde, o blanco de plomo (*cerussa*) ya citado por Marcial o la greda (*creta*).¹⁰⁵ Estos hábitos tan favorable a la blancura de la piel se dilataron en el tiempo y la fascinación para los textos clásicos que se llevó a cabo en el Renacimiento hizo que se retomara en esta época. Refiriendo solamente algunos de los ejemplos castellanos, averiguamos que el ideal de la tez blanca que contrasta con el rubor de las mejillas la encontramos en el íncipit del Soneto XXIII de Garcilaso de la Vega: “En tanto que de rosa y de azucena / se muestra la color en vuestro gesto”.¹⁰⁶ Otro ejemplo procede de la Celestina de Fernando de Rojas, cuando en el primer acto Calisto describe Melibea con las siguientes palabras: “La tez lisa, lustruosa; el cuero suyo escurece la nieve; la color mezclada, qual ella la escogió para sí”.¹⁰⁷

Finalmente, cabe decir que en el mundo clásico griego y romano los términos *Aἰθίοπες* y *aethiopes*, traducidos al castellano en “etíopes” iban a indicar una zona macro-geográfica puesta al sur de Egipto, de donde procedían persona de tez negra y con algunas características somáticas típicas de la zona subsahariana. Muchos términos iban a indicar el color oscuro de la piel entre las diferentes culturas, pero no hay duda sobre el hecho de que, en general, los denominados “etíopes” eran los negros que habitaban y procedían de África subsahariana. Además, la piel negra acabó por ponerse en contraposición a la piel blanca, cándida. Eso, al menos en época clásica, no tanto por una dualidad racial, sino por subrayar con el blanco un estatus más elevado en la sociedad, mientras que el negro era algo que se alejaba de los cánones estéticos del tiempo (aunque es cierto que en la Antigua Roma la mezcla de diferentes dermis podía apreciarse por las calles de las ciudades y no se entendía como algo que podía comprometer la ascensión social). El mismo Varrón escribe que *si alter est Aethiops, alter albus*.¹⁰⁸ El mundo clásico es entonces el cimiento sobre el que el *tòpos* del blanqueamiento del negro pudo construir una fama imperecedera que, como dicho, llegó hasta nuestros días.

¹⁰⁴ Virgilio, *Aen.*, XII, 67-69; Catulo LXI, 186-188; Tibulo III, 4, 33-34; Ovio, *Met.*, III, 423; cfr. Laguna Mariscal; Martínez Sariago, 2015:106.

¹⁰⁵ Íd.

¹⁰⁶ Vega, 1612:10r.

¹⁰⁷ Rojas, [1520]:aVII.

¹⁰⁸ Varrón, *Ling.*, IX, 30.

La fuente directa del emblema de Alciato: la antología griega

Hasta ahora hemos visto la manera en que el término “etíope” iba a entender los negros subsaharianos según muchas de las noticias llegadas al humanismo por el trámite de la literatura clásica. Ese dato nos proporciona la razón del uso de este término en el emblema LXXXIV de Alciato. El literato milanés podía emplear otras palabras para referirse al negro de su composición, quizá palabras más utilizadas en su época respecto a las poblaciones africanas, como por ejemplo *moros* (*maurus*) o más bien *africanus* dado el mayor conocimiento que, entre tercera y cuarta década del siglo XVI, se había del continente africano. Sin embargo, el mundo humanístico de aquel período hacía gala de las noticias procedentes de la Antigüedad clásica como síntoma de erudición y de búsqueda de las verdaderas raíces de Europa (estados, soberanos y, más en general, de las casas nobles) que, ahondando en la cultura y sabiduría antigua, habrían revestido un mayor prestigio dada esta descendencia histórica y que, a los ojos de los contemporáneos, alcanzaba un rango casi mítico. Así que en muchas ocasiones en los textos humanísticos aparece el término “etíope”, sobre todo si se refiere manifiestamente a la época clásica o utiliza sus fuentes literarias, como en el caso de la edición de 1499 del *Eunucus* de Terencio. Aquí se representa en xilografía la esclava negra donada a Thais y se enseña con piel oscura y bajo una cartela en que se inscribe su “nombre”: *Ethiopissa* (Fig. A19).¹⁰⁹



Fig. A19

Xilografía de los protagonistas del *Eunucus* de Terencio, en Publio Terencio Africano, *Comoediae*, Urbe Argentina, Johannem Grüninger, 1499, f. XXXIXv.

¹⁰⁹ Terencia Africano, 1499: XXXIXv; cfr. Spicer, 2012:16.

También en el caso del emblema de Alciato la más directa fuente literaria es clásica tratándose de un dístico atribuido a Luciano. En esta composición se declara la inutilidad de intentar esclarecer el cuerpo de un indio porque sería como intentar solear la noche. Esa composición de Luciano se encuentra en la llamada *Antología griega*, dicha también, en el tiempo de Alciato, *Antología Planudea*.¹¹⁰ Se trata de una recopilación de canciones, epitafios y, sobre todo, epigramas cuya creación abarca un lapso que va desde el II a.C. hasta el 1000 d.C. Es curioso averiguar que la edición de Basilea de 1529, publicada por Johann Bebel, presenta el dístico original griego con cuatro diferentes traducciones por mano de Cornarius, Luscinius, Sleidanus y del propio Alciato. Entre estas versiones hay una diferencia en la traducción de la palabra griega *Ἰνδικός* (“Indio”).

Luscinius la traduce con el latín *indus*:

Indi parce lavare cutem, si proficis arte, / Phoebeum tentem nocte referre jubar.

Cornarius, Sleidanus y Alciato respectivamente lo restituyen con el latín *aethiops*:

Aethiopem quid stulte lavas? Desistito ab arte, / In noctem numquam lumina Solis ages.

Aethiopem quid stulte lavas? Nam splendida numquam / Nox fuerit, lumen sole negante suum.

*Abluis Aethiopem quid frustra? Ah desine, noctis / Illustrare nigrae nemo postest tenebras.*¹¹¹

De estas traducciones se deducen dos cuestiones interesantes. Primero: el epigrama de Luciano es sin duda, al igual que muchas de las composiciones que aparecen en la Antología griega, la fuente directa del epigrama de Alciato (y por extensión del emblema). En efecto, en la mencionada edición de 1534 el epigrama del que se compone el emblema se solapa perfectamente a la traducción del humanista, así como acabamos de ver.

Segundo: según parece los términos etíopes e indios podían asumirse como perfectamente intercambiables en aquel tiempo. Eso se puede explicar una vez más buscando en las noticias que proceden de la literatura de época clásica. Ya me he acercado a los términos

¹¹⁰ Se trata de una recolección de epigramas y otras líricas de edad helenística y bizantina que después del redescubrimiento occidental a raíz de la acción del cardenal Besarión, quién trajo consigo de Constantinopla a Venecia un manuscrito compuesto por epigramas antiguos y ordenados entre los siglos XIII y XIV por el monje bizantino Maximus Planudes. De aquí procede la denominación de “Antología planudea”. Antes de la edición de 1529 con la cuádruple traducción entre las cuales la de Andrea Alciato, la primera publicación fue la *Anthologia graeca epigrammaton* de 1494, curada por Ianus Lascaris (ed. Lorenzo Falopa), a la que siguió aquella publicada en Venecia por Aldo Manuncio en 1503 y titulada *Florilegium diversorum epigrammatum in septem libros*.

¹¹¹ *Selecta epigrammata*, 1529:144-145.

utilizados por la literatura griega y romana con respecto a las personas de piel negra y si es demostrado que “etíope” era una de las palabras más utilizadas y representativa de la negritud y de los típicos rasgos físicos de los subsaharianos, también hay constancia de la existencia de otros términos griegos y latinos traducibles con egipcios, líbicos, moros.¹¹² En el caso de los tres traductores del citado epigrama de pseudo-Luciano se puede explicar la traducción de la palabra griega *Ἰνδικός* con “etíope” en cuanto algunos testimonios antiguos acercaban indios y etíopes. Es el caso de Heródoto cuando compara la negrura entre etíopes e indios. Según el autor griego el síntoma de la negritud es el comportamiento sexual de tinte animalesco que las dos poblaciones compartían, así como el color negro del semen.¹¹³ Según el relato de Filóstrato de Atenas en su “Vida de Apolónio de Tiana” fue Dios quien designó etíopes e indios como cuernos del mundo entero, haciendo de ellos la raza negra, una en el oriente y una en el occidente.¹¹⁴ Una única raza negra entonces, en dos zonas geográficamente diferentes. Otras noticias las brinda Arriano al comparar y poner en relación etíopes e indios, subrayado algunos rasgos físicos que acercaban los dos tipos, pero, al mismo tiempo, que se veían menos acentuados en los indios:

*At ne facie quidem ac vultu multum inter se differunt Indi ac Aethiopes. Certe qui ad austrum ventum vergunt Indi Aethiopibus magis similes sunt, nigra facie et nigra coma, sed non aequae simi neque ita crispo capillitio ut Aethiopes: qui vero magis ad septentrionem incolunt, Aegyptios potius corporis forma referunt.*¹¹⁵

Alciato y los otros dos traductores hicieron la misma elección de volver el griego *Ἰνδικός* al latín *Aethiops* en sus versiones del epigrama griego titulado *Εἰς ἀδύνατον* (Sobre el *adýnaton*), es decir, “Sobre el imposible”.¹¹⁶ Lo hicieron siguiendo las mismas fuentes clásicas que, en algunas ocasiones, comparaban las dos poblaciones, a veces matizando y en otras ocasiones haciendo las diferencias entre los dos más patentes. Es entonces otra muestra del conocimiento que los humanistas del XVI siglo habían de los clásicos griego-romanos.

¹¹² Y otros que hacen referencia más directa al mero color de la piel, sin alusiones a la procedencia geográfica o a rasgos físicos. Sobre los términos utilizado por los romanos como sinónimo de *Aethiops*, véase Snowden Jr., 1947:274-280.

¹¹³ Heródoto, III, 101; cfr. Samuels, 2015 :735.

¹¹⁴ Filóstrato, V A, II, 18.

¹¹⁵ Arriano, *Ind.*, VI, 9; véas también Estrabón, XV, 1, 24.

¹¹⁶ Faloppa, 2013:125.

Otras reviviscencias del *tópos* en el siglo XVI y sus posteriores reinterpretaciones artísticas

Con este apartado me dirijo a analizar todas las reviviscencias del tópicico en el Renacimiento, fenómeno que dio lugar a la verdadera e imperecedera fortuna de la imagen del blanqueamiento del etíope. Sin embargo, antes de detenerme en las diversas formas en que este asunto se manifestó sobre todo en el siglo XVI, es preciso abrir un paréntesis sobre lo que la patrística decía a propósito de los etíopes y del color negro, o por mejor decir el uso que hicieron de estas características para que pudiesen servir a la religión cristiana y a la evangelización. De hecho, las palabras de los Padres de la Iglesia sobre este tema dieron lugar a al menos dos diferentes representaciones que proliferaron en la Edad Media y en época barroca, pasando claramente por el humanismo y el Renacimiento. Por lo pronto hay que decir que el tópicico literario que los escritores griegos y latinos comentaron en más ocasiones y con los rasgos que acabamos de ver se modifica de forma evidente y, ya a caballo del II-III siglo d.C., el etíope se carga de otros significados relacionados a Etiopía que, recordémoslo, Agustín denomina *in finibus terrae est*, es decir “se encuentra en los confines de la tierra”.¹¹⁷ Así que ese territorio en parte desconocido y recóndito se convierte en el último baluarte que el cristianismo tenía de derrumbar a través de la evangelización. Así que los etíopes y el color a ellos asociado, el negro, se convertirán según la palabra patrística en algo que cambiar, modificar, conducir al recto camino, activando una dualidad blanco/negro que hemos visto casi no existir en la literatura griega y romana.¹¹⁸ En efecto lo que los Padres de la Iglesia destacaron en manera unívoca fue en primer lugar el significado negativo del color negro, algo que en época clásica y en la Antigüedad Tardía, como notado por Federido Faloppa, podía tener por cierto también una connotación nefasta pero se trataba de interpretaciones individuales y no una unanimidad como en el presente caso.¹¹⁹ Esta negatividad del color negro los Padres de la Iglesia la asociaron al pecado y al demonio y, de hecho, ya desde la Edad Media la representación del diablo es frecuentemente aquella de una criatura negra como la noche y no es casualidad que Jerónimo definió a los etíopes *tetris et amantis tenebris* y *ab omni luce alieni*, o sea “viles y amantes de las tinieblas” y “ajenos a todo

¹¹⁷ Agustín, *Enarrationes in Psalmos*, 71, 12, MPL036, col. 909.

¹¹⁸ Sobre el tema del etíope y de la negritud para los Padres de la iglesia, vid. Byron, 2002:55 ss.; Courtés, 1979:9-32.

¹¹⁹ Cfr. Faloppa, 2013:43-45.

tipo de luz”.¹²⁰ Más explícitos aún es el texto apócrifo de los Actos de Pedro donde el demonio se describe como una mujer de aspecto repugnante como una etíope, non egipcia, aunque todas las negras son despreciables¹²¹. Según varios testimonios parecidos a estos últimos se formó la idea del demonio negro, algo que si se atestiguó de forma general durante la Edad Media siguió representándose también en el Renacimiento y en el Barroco, tanto en pintura como también en la literatura y en el folclorismo, como se puede apreciar de numerosísimas obras que aquí resumo en la famosa predela en que se figura el “Descenso de Cristo al Limbo” de Bartolomé Bermejo, obra representativa del Gótico tardío y donde los diablos en le fondo del campo visual enseñan una negritud tan profunda que en al menos dos de los tres presentes apenas deja entrever su fisionomía (Fig. A20).¹²²



Fig.A20

Bartolomé Bermejo, *Descenso de Cristo al Limbo*, 1470-75, óleo y dorado sobre tabla, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

¹²⁰ Jerónimo, *Commentariorum in Abacuc Prophetam libri duo*, II, 3, 7, MPL025, col. 1316, 643C.

¹²¹ *Actus Petri cum Simone*, XXII, 9, en Lipsius, Richard Adalbert, *Acta apostolorum apocrypha*, Leipzig, hermann Mendelsohn, 1891, p. 70: *vidi in excelso loco sedentem et ante turbam magna, et mulierem quendam turpissimam, in aspectu Ethiopissamam, neque Aegyptiam, sed total nigram sordidus, pannis involutam, in collo autem torquem ferream et in manibus et in pedibus catenam.*

¹²² Por lo que al cuento folklórico y a la literatura del Siglo de Oro se refiere, *vid.* Pedrosa, 2014; González Sanz, 2014.

Esta mera característica física en común entre el diablo y los etíopes se fue siempre más atestiguando en la literatura exegética religiosa¹²³ pero el asunto no se quedó simplemente en el nivel físico y fisionómico sino se trasladó a un nivel más oculto y relacionado a la misión evangelizadora de la Iglesia que ya hemos dicho reconocer en Etiopía el final del mundo y uno de los mayores retos de la Iglesia de los orígenes dado que exactamente los habitantes de las tierras en el sur oeste de la Nubia, o sea exactamente los etíopes, empezaron a percibirse como un peligro comercial antes que militar debido sobre todo a su ser ignotos. Esta convergencia entre el carácter fosco del color negro y las calidades ocultas de los etíopes, “nuevos” pueblos a los cuales difundir la palabra de Cristo, hicieron que en las interpretaciones de la Escrituras Sagradas se diera un matiz más complejo y alusivo no tanto a los problemas inherentes a este pueblo, sino a las oportunidades que el cristianismo podía tener al encontrarse con él.¹²⁴ De esa forma los etíopes pasaban de ser simplemente algo malo y perdido en algo que la religión de Roma podía rescatar y salvar. Así que la negritud exterior se convirtió en un tenebroso borroso, pero no impenetrable e inalterable, como sería en el caso del color de la piel. De esa forma el negro interior entendido como lejanía del cristianismo se puede blanquear de alguna forma. Claramente este efecto inmaterial de la religión sobre los etíopes y todo lo que representaban se deduce de la interpretación de al menos tres pasajes bíblicos por parte de los Padres de la Iglesia. Más precisamente se trata del versículo 1.5 del cantar de los Cantares; Jeremías 13.23 y el largo episodio de los Hechos de los Apóstoles en el capítulo 8, a partir del versículo 26.

Por lo que se refiere al Cantar de los Cantares, es muy famoso el versículo *nigra sum sed Formosa* [soy morena, pero hermosa], descripción de la esposa que según Orígenes es alegoría tanto del ser humano como de la misma Iglesia cristiana que, morenos por no estar todavía alumbrados por las enseñanzas de los patriarcas, llevan en sí belleza porque ya habían empezado el acercamiento a la fe en Cristo. Así que, si el color exterior de la piel no se podía mudar, al contrario, la negritud interior debida a la todavía lejanía de la verdadera fe se podía matizar y cambiar, o por mejor decir limpiar mano a mano que se iba acercando a ella. Pues, en este sentido una persona negra tiene la posibilidad de

¹²³ Cfr. Faloppa, 2013:46-47.

¹²⁴ Exactamente a esto se refiere la figura del Preste Juan, mítico personaje que en el IV d.C. de misionario llegó a ser rey y que, introduciendo el cristianismo en las tierras de Etiopía lo defendió contra el paganismo que reinaba en las otras tierras de África.

blanquearse, pero dada la imposibilidad de hacerlo exteriormente podía lograrlo interiormente.¹²⁵

Algo que nos acerca mucho al tópico sobre el cual versa este trabajo lo encontramos en Jeremías, cuando se pregunta: “¿Puede un negro cambiar de color? ¿Puede un leopardo quitarse sus manchas? Pues tampoco vosotros, acostumbrados al mal, podéis hacer lo bueno”.¹²⁶ Sería esta una confirmación de que el aspecto físico, con buena razón apoyándose a los criterios de la fisionomía, se refleja en las actitudes interiores y morales. De esta forma, al ser totalmente imposible cambiar la exterioridad de las personas, de la misma forma no se conseguiría realmente a mudar la inmoralidad hacia la moralidad, exactamente como afirma Jerónimo.¹²⁷ Eso claramente iría en contra de cualquier cambio, exterior como interior, de una persona, inclusive de los negros etíopes, pero es el mismo Jerónimo quién matiza sus mismas palabras cuando en su epístola XXXII detalla que el blanqueamiento del etíope es posible con la intervención de Dios. Un blanqueamiento no físico, sino una cancelación de las inmoralidades cometidas y de los pecados.¹²⁸ El mismo Jerónimo va más allá explicando que a raíz del pecado original todos los seres humanos pueden compararse a los etíopes puesto que somos hijos del vicio que ocultó nuestro verdadero ser y estado primigenio. El cristianismo serviría exactamente a eso, a que dios responda a nuestras plegarias y nuevos comportamientos para lavarnos de los pecados, purificarnos, blanquear nuestras culpas.¹²⁹ Pues, se puede

¹²⁵ Orígenes, *Commentarium in Canticum Canticorum*, II, 1, 6; II, 2, 1-3; cfr. Faloppa, 2013:51-52. Vid. también: Orígenes, *Homiliae in Canticum Canticorum*, I, 6, 86, MPG013, cols. 43-45; Casiodoro, *In psalterium expositio*, MPL070, col. 510B: *Coram illo procedent Aethiopes; et inimici eius terram lingent. Aethiopes peccatores populos debemus advertere; nam sicut illi teterrimo corio vestiuntur, ita animae deliquentium celerum oscuritate tenebrantur. Ergo isti Aethiopes, qui sunt peccatores, ante illum procidunt, quando se poenitentiae humilitate prosterunt.*

¹²⁶ Jer., 13.23: *Numquid mutare potest Aethiops pellem suam, aut pardus varietate suas? Tunc et vos poteritis benefacere, cum didiceritis malum.*

¹²⁷ Jerónimo, *Liber de Expositione Psalmorum*, psalmus VIII, MPL026, 1287B: *lingua Hebraea interpretatur Aethiops, hoc est, niger et tenebrosus. Qualem habet animam, quale et corpus, de quo dicit Jeremias: si mutabit Aethiops pellem suam, et pardus varietatem suam [...] nigrum et Aethiopem, inimicum suum Saulem significat. Et dicit hoc, quomodo Aethiops mutare non potest pellem: ita et iste mores suos mutare non potest.*

¹²⁸ Jerónimo, *Epistolae*, Ad Pannachium, XXXII, MPL030, 247a: *Qui Aethiopem invitat ad balneas, etsi nigredinem non auferat illi, certe vel pecuniam accipit sibi, et licet in illius candore non gaudeat, certe vel suo in lucro laetatur. Ita sine dubio inobedientem qui divinis sermonibus monet, quamvis refragantis peccata non tollat, mercedem tanne de ministerio verae charitatis sibi acquirit.*

¹²⁹ Jerónimo, *De Psalmo LXXXVI*, en Morin, Germanus, *Tractatus sive homiliae in Psalmos*, Maredsoli, Oxoniae, 1897, p. 102, 17-26: *Illi qui ante alieni eran, illi qui ante erant in tribulatione [...] Et populus Aethiopum. Nos quondam Aethiopes fuimus, Aethiopes vitiis atque peccatis. Qui? Quoniam peccata nos nigros fecerant. Sed postea audivimus “Lavamini, mundi estote”, et diximus “Lavabis me, et super nivem dealbabor”. Nos ergo Aethiopes versi sumus in candorem. Ecce alienigenae et Tyrus et populus Aethiopum, hii fuerunt illic. Ubi fuerunt? Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei. Hii fuerunt illis: id est, in civitate Dei.*

afirmar que según estas palabras todos los seres humanos son etíopes en su nacimiento y es el agua el elemento purificador que si los limpia al exterior lo hace de forma más efectiva en la interioridad, lavando los pecados. Clara es la alusión al agua del bautismo, algo que en la palabra bíblica se asocia a los etíopes en un conocido episodio y pasaje, el último de los tres antes recordados, de los Hechos de los Apóstoles. Aquí se explica de san Felipe que mientras se dirigía de Jerusalén a Gaza bajo precepto del Espíritu Sancto encontró un “hombre de Etiopía”, un alto funcionario, por eso eunuco, de la reina de Etiopía que regresaba en su carro después de haber ido a la capital de la Cristiandad para adorar a Dios. El funcionario etíope estaba leyendo el libro de Isaías y Felipe, después de haberse acercado a él, empezó a explicar el pasaje al eunuco porque, según sus mismas palabras, no lo podía entender por no tener a nadie que se lo explicase. Felipe lo informó de la venida de Jesús pero más tarde, con el futuro santo subido al carro del etíope, pasaron por un sitio donde había agua. El africano preguntó entonces si allí podía ser bautizado y, parado el carro, Felipe cumplió el sacramento y enseguida “el Espíritu del Señor se llevó a Felipe y el funcionario no volvió a verle”.¹³⁰ Claramente este pasaje de los Hechos con el bautismo del etíope confirma totalmente la posibilidad de que también alguien de esta procedencia pueda blanquear su interioridad pese a la imposibilidad de hacerlo en su exterioridad. Según algunos de los más importantes Padres de la Iglesia como Lactancio, Ambrosio o Jerónimo este episodio es metáfora de la conseguida conversión de Etiopía entera así que los no creyentes, los paganos, los pecadores pudieran así ver la fe en Cristo y renegando su misma naturaleza seguir la palabra de Dios gracias a la cual purificar su interioridad.¹³¹ Un blanqueamiento alegórico que figurativamente responde a cuanto visto y comentado del versículo de Jeremías y que hizo que el *topos* clásico del blanqueamiento del etíope pasara a tener sentido cristiano.

El episodio tuvo repercusiones artísticas a partir del Renacimiento tardío para llegar a presumir varios ejemplares durante el Barroco, sobre todo en el Norte de Europa y en los Países Bajos. Estas peculiaridades temporales y espaciales no se deben tanto a la popularidad histórica de este episodio y de los sentidos transmitidos por los Padres de la Iglesia sino más bien se trata de escena que especificaba de forma contundente la

¹³⁰ Hch., 8.26-40.

¹³¹ Entre otros, véase Ambrosio, *De Spiritu Sancto libri tres*, I, 41, MPL016, col. 713A; Lactancio, *Disquisitiones dogmaticae*, II, 4, MPL007, col. 1038A; Jerónimo, *Epistolae secundum ordinem temporum distributae*, CVIII, 11, MPL022, col. 886; para otros ejemplos *vid.* Snowden, 1970, pp. 205 ss.

contemporaneidad, más precisamente los años que coinciden con la Reforma protestante, en la cual el papel del bautismo (junto a la eucaristía) fue muy relevante dado que fue el único sacramento recogido del canon de la Iglesia romana. Eso puede explicar la difusión nórdica del tema, pero la preponderancia de producción por mano de artistas de los Países Bajos encuentra aclaración con la expansión comercial del imperio holandés que pasó a tener colonias en Asia y en África gracias a la Compañía de las Indias Orientales. Resulta bastante clara la conveniencia de estas representaciones donde un santo cristiano bautizaba un africano. Una de las primeras pinturas de las cuales tenemos constancia es de la mano de Lambert Sustris y de su taller, algo que la fecha al siglo XVI, más precisamente alrededor de mediados del siglo. En esta representación se aprecia muy bien la secuencia de la historia bíblica con el carro del funcionario etíope vacío y demorado a la espera de que el bautizo que está teniendo lugar delante de él se llevara a cabo (Fig. A21).



Fig. A21

Lambert Sustris y taller, *El bautismo del eunuco*, óleo sobre lienzo, 71x132cm, siglo XVI, Museo del Louvre, París, inv. 8570.

En esta imagen que a nivel pictórico fue entre las primeras que se conozcan, además de las claras notas estilísticas que acercan esta obra a la mano del mencionado artista, sobre todo por lo que atañe al tratamiento del paisaje y del entorno, me parece que pueda ser destacable el color de la piel del eunuco etíope que no parece ser tan oscura como debería,

o al menos no cuanto se enseña en otras ocasiones. Eso puede dejarnos pensar en una elección clara del artista o del comitente que de esa forma querían representar el momento exacto en el cual los pecados del africano se purificaban bajo el fluir del agua, algo que no se podía simbolizar de otra forma si no por medio de un blanqueamiento de la piel¹³², es decir un síntoma exterior de algo que en realidad se estaba desarrollando en el interior.¹³³

Cambiando de medio artístico y pasando entonces de la pintura al grabado, aquí tenemos una de las primeras muestras del tema, remontándose al 1524, gracias al desconocido artista que se firmaba con el monograma AC que por gráfica recuerda la firma de Albrecht Dürer pero que claramente no puede asociarse. Se trata de obra conservada en la colección de la Albertina de Viena y ya atribuida, probablemente erróneamente, a Frans Crabbe y a Allaert Claesz (algo que confirmaría el monograma). La técnica en este caso muestra una clara procedencia de modelos de Durero, con un estudio de los cuerpos minucioso y con detalles típicos del Renacimiento italiano así como exportado por el artista de Núremberg. Sin embargo, el paisaje y las formas arquitectónicas denotan todavía claros rasgos de la fase final del gótico que todavía en el norte de Europa persistía, algo que sobresale en la estructura del carro del cual el eunuco y Felipe bajaron para proceder con el bautismo y que se enseña con las típicas formas de los portales góticos que podemos ver comúnmente en zonas nórdicas. De todas formas, lo que cabe destacar, además de la fecha tan temprana de este trabajo si comparado con la gran mayoría de aquellos rastreados, algo que tal vez lo pone como primer ejemplo artístico renacentista, es la fisonomía del eunuco que, sumergido a media pierna en el río del bautismo, se enseña prácticamente desnudo si no fuera por el paño que oculta sus partes pudendas y un amplio y rico collar que denota su estatus de funcionario de la reina. Su físico se manifiesta en toda su poderosa musculatura, su pelo rizado y sus labios abultados, al igual que su servidor que en el borde izquierdo del campo visual sujeta su ropa, declaran el claro conocimiento de los rasgos exteriores

¹³² El etíope parece tener realmente una tez ligeramente más oscura del que maneja su carro y del mismo Felipe, algo que con más razón aún significaría el momento preciso en que el agua estaba haciendo su efecto sobre la dermis del eunuco que, de un color más fuerte, ahora se estaba esclareciendo.

¹³³ Coeva a esta pintura de Sustris es otro óleo, esta vez sobre tabla, del neerlandés Jan van der Elburcht conservado en el Museum Boijmans van Beuningen de Rotterdam (inv. 2121 OK). El tratamiento de la escena, además de ser técnicamente diferente, con una composición mucho más abarrotada donde el espacio visual se llena de figuras en una especie de narración continua del episodio, nos muestra el etíope de una marcada tez morena, sin que entonces se puede generar equivocación alguna en la lectura del tema y del pasaje bíblico en cuestión. La imagen se encuentra reproducida en Spicer, 2012a:52.

de aquel pueblo y confirman las descripciones latinas y griegas vistas precedentemente. Dadas estas premisas sobra decir que la piel del eunuco es claramente morena, al igual que la de su servidor, sin que se entreviera algún tipo de milagrosa decoloración (Fig. A22).



Fig. A22

Anónimo (Monograma AC), *El bautismo del eunuco*, grabado, 25,6x18,3 cm, 1524, Museo Albertina, Viena, inv. DG1937/438.

Entre las muchas otras representaciones visuales de este sujeto hay que citar con más detenimiento al menos aquella de Rembrandt, hoy en el Museum Catharijne Convent de Utrecht. Como atestiguado por la fecha de realización de 1626 se tratad de una de sus primeras producciones a raíz de su formación en el taller de Pieter Lastman, del cual en esta obra se reconoce el uso de los colores tan vivos y el mismo tema de la obra sugiere esta relación. De hecho, de Lastman se conserva en el Museo de Karlsruhe una obra de 3 años anteriores, con el mismo contenido y una composición que, al menos en la posición del carro a espaldas de la escena del bautizo y por otros elementos como la presencia del perro, los mismos habitantes del carro que miran atentamente lo que está pasando en el riachuelo y el servidor del eunuco que espera el acontecimiento mientras sujetas en las

manos la Biblia que según el versículo de los Hecho de los Apóstoles el etíope estaba leyendo, deja patente el modelo utilizado por Rembrandt (Fig. A23 y A24).



Fig. A23

Pieter Lastman, *El bautismo del eunuco etíope por el apóstol Felipe*, óleo sobre tabla, 103x131,5 cm, 1623, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, inv. 772.



Fig. A24

Rembrandt van Rijn, *El bautismo del Eunuco de Etiopía*, óleo sobre tabla, 64x47,5 cm, 1626, Museum Catharijne Convent, Utrecht, inv. ABM s380.

Pese a las semejanzas descritas, entre las dos obras hay una gran diferencia exactamente por lo que aquí más nos importa, el color de la piel del funcionario etíope. En la primigenia obra atribuida a Lastman tiene piel blanqueada, quizá siguiendo la misma lógica que condujo Sustris medio siglo antes, es decir mostrarnos el blanqueamiento interior por medio de aquello, aparentemente imposible, exterior. Prueba de eso nos la brinda la figura del lacayo del etíope que, él sí de tez morena y sin rastro de blanqueamiento, aguanta la biblia a la espera de la celebración del sacramento. En la

pintura de Rembrandt, al contrario, si los lacayos siguen representándose con el habitual color de piel de los etíopes, también el funcionario de la reina Candace muestra fieramente su negritud y los rasgos físicos aquí antes descritos (labios abultados, pelo rizado, nariz achatada). Sobre las razones de esta diferencia entre la obra de Rembrandt y aquella de su formador sólo se puede hipotetizar, por ejemplo que no pudo entender el motivo del cambio de color de la dermis pintado por Lastman o, al contrario, que estuviera perfectamente al tanto de que esta representación fuese materialmente imposible y por eso se inclinó por una figuración más acorde a la realidad e incluso capaz de reproducir una fotografía de los muchos subsaharianos que circulaban por Europa y en tierra holandés, algo al que Rembrandt confirmó prestar mucha atención con muchos dibujos y estudios sobre la fisionomía de africanos, como el dibujo de la mujer africana en el Rijksmuseum de Ámsterdam¹³⁴ o la pintura de los dos hombres africanos en el Mauritshuis de la Haya,¹³⁵ volviendo también sobre el tema con el dibujo sobre el tema del bautismo del etíope de 1641 y conservado en el Rijksmuseum y donde los rasgos del eunuco y de su lacayo se perfilan perfectamente.¹³⁶ Estos son solamente algunos de los muchos ejemplos artísticos holandeses que elaboran la escena del pasaje bíblico en cuestión, algo que denota el alcance de este tema en esta zona de Europa.¹³⁷

Lo cierto es que, aunque con menor profundidad de difusión, este sujeto fue representado en época tardobarroca también por artistas italianos y franceses. Entre los transalpinos las muestras artísticamente más relevantes son aquella de Salvator Rosa (1660, Chrysler Museum of Art de Norfolk) y la más tardía de Francesco Trevisani (1709, Pinacoteca cívica de Jesi). También en estos dos casos, más allá de la diversa índole de las obras y del tratamiento de la escena, se reafirma la doble cara del etíope: blanca en el caso del artista napolitano (pese a representar su lacayo con los típicos rasgos subsaharianos), con un detalle que demuestra como no es solamente la tez la que viene blanqueada, sino también la fisionomía que aquí se enseña totalmente caucásica, sin rastro de su origen africana. En el caso de Trevisani su obra es totalmente escueta, sin indicio alguno de

¹³⁴ De 1630, inv. RP-P-OB-754.

¹³⁵ De 1661, inv. 685.

¹³⁶ Inv. RP-P-1922-647. Sobre los subsaharianos en la sociedad de Rembrandt, entre las muchas aportaciones vid. Kolfin; Runia, 2020.

¹³⁷ El número de obras conocidas, a las cuales habría que añadir una detallada investigación para sacar a luz las muchas más que yacen en los depósitos de los museos o de las diferentes colecciones, obligan no hacer una lista que se convertiría en un verdadero catálogo temático. Remito entonces a Pigler, 1956:382-285, vol. 1.

paisaje excepto que por el suelo rocoso sobre el cual se irgue el apóstol Felipe mientras vierte el agua de un cuenco sobre la cabeza de un arrodillado etíope que cubre su piel parda con un blanco taparrabo (Fig. A25 y A26).



Fig. A25
Salvator Rosa, *El bautismo del eunuco*, 1660,
Chrysler Museum of Art, Norfolk, inv. 71.525.



Fig. A26
Francesco Trevisani, *San Felipe bautiza el eunuco*,
1709, Pinacoteca Civica de Iesi.

En Francia el patrón sigue lo que acabamos de ver con el Norte europeo e Italia, con representaciones que cubren todos los medios artísticos bidimensionales, de la pintura al grabado pasando por los dibujos, pero siempre con un tratamiento del episodio incierto, que flota entre la encarnación o menos de la negritud del eunuco durante el bautismo. En el ejemplo propuesto por Claude Lorrain (1678, National Museum Wales) vemos el paisaje y los atuendos de los figurantes típicamente romanos, acordes a la real temporalidad de la escena, pero todos los participantes a la escena no denotan rasgos físicos africanos algunos y tal vez sea él único el eunuco que lleva en sí un atisbo de pelo rizado además de una tez ligeramente más oscura de los demás, probablemente jugando, como hicieron sus predecesores, sobre el momento del cambio generado por el bautizo o, simplemente, debido a la lejanía de los personajes dado que como de hábito Claudio de Lorena deja el protagonismo de sus composiciones al paisaje, aquí la falta de detalla dicta estos rasgos incierto, al igual de cuanto podía entenderse, aunque con más precisión fisionómica, en la obra de Lambert Sustris anteriormente propuesta.¹³⁸ Claró está, si al contrario el centro de la imagen se focaliza en los personajes y en el acontecimiento en sí los rasgos físicos son más detallados y seguros, incluso en técnicas que por definición llevan un menor grado de detalle como es el caso del grabado. Aquí un buen ejemplo es aquello de Claude Vignon en le Museo de Bellas Artes de Boston (1638) y donde, pese a una traza bastante incierta y poco precisa, la piel del eunuco y de sus dos sirvientes aparece oscura, aunque los rasgos físicos parecen ser caucásicos (Fig. A27 y A28).

¹³⁸ Es interesante ver como esta escena se prestaba a varios objetivos. Ya se ha comentado que las representaciones sobre el tema nacieron básicamente en el Norte de Europa para respaldar la Reforma protestante. Aquí, muchas décadas después, el cuadro hace de pendant a otro titulado “Cristo aparece a María Magdalena en la mañana de Pascua”. Ambos se pintaron para el Cardenal Fabrizio Spada para alabar los esfuerzos del mismo en contra del protestantismo; véase ficha del museo en: <https://museum.wales/collections/online/object/43efa240-4172-39c1-96de-632ef7a683eb/Landscape-with-St-Philip-baptising-the-eunuch/>; fecha de consulta: 02/02/2021.



Fig. A27

Claude Lorrain, *Paisaje con san Felipe baptizando el eunuco*, óleo sobre lienzo, 88x142,2 cm, 1678, National Museum of Wales, inv. NMW A 4.



Fig. A28

Claude Vignon, *El bautismo del eunuco*, dibujo y grabado, 34,1x23,8 cm, 1638, Museum of Fine Arts, Boston, inv. 2008.703.

Pues, como visto la reproducción artística de esta escena apostólica se alarga por al menos dos siglos y con razones diferentes por su realización, desde la Reforma protestante a la defensa de la cristiandad de los protestantes e incluso por razones coloniales y

comerciales. Sin embargo, si el comienzo de esta tradición se remonta al siglo XVI llegando a una mayor difusión durante el Barroco y todo el siglo XVII, como anticipado cabe decir que la figuración del tema no paró a lo largo del siglo XVIII, aunque con menor vigor, para retomar gran fuerza en el XIX cuando presumió de muchísimas representaciones en ámbito francés, pero también en Italia y en el Norte Europeo con varios ejemplos alemanes. Esta nueva explosión del tema es probable que se deba, al menos en ámbito francés, a la conquista de Argelia y la siguiente obra de sumisión pacífica de la población musulmana, intentando usar esta escena como bandera de la programación política de aquellos años. Claro está, más en general esta composición siempre hace referencia a la relación entre colonialismo y evangelización, con el primero que se hace posible solamente gracias a la obra de carácter ecuménico establecida por la Iglesia católica.¹³⁹

Ahora bien, volviendo al tema de este apartado, es decir las otras formas en que el tópico del blanqueamiento del etíope se difundió en el Renacimiento, cabe decir que la Antología Planudea fue claramente la fuente para el emblema de Alciato, que tal vez sea considerado como el medio a través el cual el tópico alcanzó más personas, pero la interpretación de los pasajes bíblicos citados y la tradición visual sobre el episodio del bautismo del eunuco etíope, que empezó a generar más epígonos exactamente durante el Renacimiento, fueron otro camino emprendido para la difusión de este lugar común. Sin embargo, el Renacimiento o, por mejor decir, el humanismo tuvo otros riachuelos con los cuales aportar agua al río mayor del conocimiento del *tòpos* en cuestión antes del definitivo conocimiento gracias al emblema de Alciato. El autor que quizá más usó esta tradición de una forma indefinida entre la sabiduría popular y las doctas citas clásicas es Erasmo de Róterdam en sus *Adagia*. El humanista holandés conocía perfectamente el tema dado que estuvo involucrado en la edición de la Antología Griega de 1494 a la que trabajó Lascaris,¹⁴⁰ y ya hemos visto que entre los epigramas estaba lo del blanqueamiento del etíope. Prueba de este conocimiento es la cita del tópico en el tercer capítulo de Elogio de la locura, cuando la estulticia, hablando del desvergonzado adulator, explica que:

¹³⁹ No me extendiendo más en el análisis de esta tradición a lo largo del siglo XIX y XX dado que este trabajo se centra en los siglos XVI y el XVII. Para unos estudios sobre la tradición figurativa del bautismo del etíope remito a Honour, 1989:189-193; Faloppa, 2013:61-75; Bonebakker, 1998

¹⁴⁰ Sobre la relevancia de la figura de Erasmo en la recepción de la Antología Griega en Europa y en España, así como sobre el papel que los epigramas tuvieron sobre su recolección de *Adagia*, *vid.* López Poza, 2005.

Equipara con los dioses a aquel hombre de nada y le presenta como absoluto ejemplar de toda virtud, aun sabiendo que dista mucho de cualquiera de ellas, que está vistiendo a la corneja de ajenas plumas, blanqueando a un etíope o haciendo de una mosca elefante.¹⁴¹

La cita es clara como parece algo natural que ya en la primera edición de los *Adagia* (*Adagiorum collectanea*, 1500, París) se incluyeran dos versiones del mismo tema que parecen conjugar la tradición epigramática y aquella bíblica del bautismo del etíope. Se trata de los dos proverbios latino *Aethiopem dealbare* y *Aethiopem lavas*.¹⁴² Como se ha visto en el capítulo dedicado a los *Adagia* como genero proto emblemático, este texto tuvo varias fases de crecimiento, con la edición de 1505 que, por lo que aquí nos atañe, no vio cambios en los dos proverbios, pero en los *Adagiorum chiliades* de 1508 (Venecia, Aldo Manucio) se actualizó el comentario de la mayoría de los proverbios, incluidos claramente los dos que versan sobre los etíopes. Por fin se citan las fuentes directas de las cuales se sacaron, es decir Luciano (*Contra adversus indoctus*), Plinio (*Naturalis historia*, II, 8, 189) y la fábula de Esopo que veremos ser otro cauce a través del cual el tópico alcanzó su difusión en el Renacimiento.¹⁴³ Sin embargo, pese a estos reconocimientos clásicos, Erasmo alaba de forma implícita el uso que hizo otro humanista de este *tòpos*, Ermolao Barbaro. De hecho, en una carta enviada a Pico de la Mirandola se expresa sobre

¹⁴¹ El conocimiento de Erasmo de estas imágenes simbólicas y lugares comunes se denota, además que por el uso del tópico del blanqueamiento del etíope conocido gracias a los citados epigramas griegos a cuya edición colaboró de alguna forma, también por la mención de la imagen de la mosca que se convierte en elefante. Algo bastante común en el habla del tiempo, pero, sobre todo, nos llama a la memoria el jeroglífico de Francesco Colonna en el *Hypnerotomachia Poliphili* donde, en un clípeo se inscribe centralmente la imagen de un caduceo a cuyos lados se representan cuatro escenas: dos con la parte trasera de un elefante que, a la izquierda se convierte en hormiga y a la derecha procede de una hormiga. El significado de este conjunto de símbolos es: *Pare ac concordia parvae res crescunt, discordia máxima decrescunt*. Pues, dejando de un lado el significado particular, no hace falta insistir en las similitudes entre el proverbio usado por Erasmo y esta composición, con la sola diferencia de las hormigas de Colonna que en el humanista holandés se convierten en moscas.

¹⁴² Sobre los proverbios erasmianos sobre los etíopes, que veremos ser 4 en la última edición de sus *Adagia*, vid. Fattori, 2012; Faloppa, 2013, pp. 84-88.

¹⁴³ Aquí el pasaje completo de Erasmo: *Eandem vim habent Αἰθίοπα σμήχεις, id est Aethiopem lavas, et Αἰθίοπα λευκαίνεις, id est Aethiopem dealbas. Lucianus in libro Contra indoctum: Καὶ κατὰ τὴν παροιμίαν Αἰθίοπα σμήχειν ἐπιχειρῶ, id est Ac juxta proverbium Aethiopem lavare conor. Nam nativus ille Aethiopum nigror, quem Plinius ex vicini sideris vapore putat accidere, nulla abluitur aqua neque ulla ratione candescit. Hoc item peculiariter quadrabit, cum res parum honesta verborum fucis adornatur, aut cum laudatur illaudatus aut docetur indocilis. Adagium ortum videri potest ab Aesopica fabula. Nam quidam mercatus Aethiopem et existimans eum colorem non natura, sed superioris domini negligentia accidisse, nihil non adhibuit eorum, quibus vestes candefieri solent, adeoque perpetuis lotionibus miserum divexavit, ut illum in morbum impulerit colore qui fuerat manente; en Erasmo da Rotterdam, 2014, "Aethiopem lavas. Aethiopem dealbas.*

la relación entre retórica y filosofía afirmando que defender un modo bárbaro de filosofar sería igual que blanquear a un etíope.¹⁴⁴

No obstante, en esta edición ampliada de sus proverbios, que alcanzan la ya impresionante cifra de 3260, el holandés añade otros dos sobre el tema. Con *Aethiopem ex vultu jurídico* se refiere a la imposibilidad de juzgar sobre las apariencias porque si el etíope puede cambiar sus vestimentas no lo puede hacer con su aspecto (*Nam vestem mutare potest Aethiops, faciem non potest*), rememorando además las descripciones fisionómicas que los antiguos hacían sobre ellos: piel negra, pelo rizado, labios abultados, dientes candidos (*nigrore vultus, intortis capillis, labris tumentibus, dentium candore*).¹⁴⁵ En fin, el último adagio sobre el tema es *Aethiops non albescit*, una suma de la tradición, a partir del epigrama de Luciano, con el cual Erasmo cierra su comentario, y de los tres que acabamos de ver, con además la mención de la fábula de Esopo que en breve veremos: el resumen, muy sencillo, es que por ninguna razón los etíopes pueden cambiar su color.¹⁴⁶ Pues, Erasmo, junto a Ermolao Barbaro que lo hizo de manera mucho más privada, introdujo de la forma más contundente este tópico en el Renacimiento usando todas las fuentes, de aquellas que describían la fisionomía de los etíopes hasta el epigrama y la fábula de Esopo, utilizando así un amplio abanico a lo largo de los cuatro proverbios que se refieren a la misma tradición.

Por fin, la última gran tradición digna de mención para la difusión y la persistencia de nuestro lugar común es una fábula firmemente creída de Esopo, como acabamos de ver en el último comentario de Erasmo que le atribuye sin ningún atisbo de duda la autoría. Este breve cuento titulado *Αἰθίοψ* [*Aethiops*] describe la experiencia de un hombre que compró un negro pensando que su color oscuro se explicase a raíz del mal trato de su precedente dueño que no le daba la posibilidad de lavarse. Así que llegado el hombre a

¹⁴⁴ *Quid enim est aliud Αἰθίοπα λευκαίνειν [aithiopa leukanein] quam raionem philosophandi barbaram et ineptam velle defendere?*, en Fattori, 2012:162.

¹⁴⁵ *Σὸν Αἰθίοπα ἐκ τῆς ὄψεως γιγνώσκω, id est Aethiopem ex ipso vultu cognosco. Praefert quisque aliquo signo, cujusmodi sit moribus. Prae se fert enim Aethiops nigrore vultus, intortis capillis, labris tumentibus, dentium candore, patriam suam. Nam vestem mutare potest Aethiops, faciem non potest*, en Erasmo da Rotterdam, 2014, *Aethiopem ex vultu juridicum*.

¹⁴⁶ *Αἰθίοψ οὐ λευκαίνεται, id est Aethiops non candescit. De iis dici solitum, qui numquam mutaturi sunt ingenium. Quicquid enim nativum, id haud facile mutatur. Fertur Aesopicus apologus de quodam, qui empto Aethiopi, cum eum colorem arbitraretur non nativum esse, sed domini superioris accidisse neglectu, assidua lotura faciem divexavit, ita ut morbum etiam adjungeret, colore nihilo quam antea fuerat, meliore. Fertur et epigramma Luciani nomine: Εἰς τί μάτην νίπτεις δέμας Ἰνδικόν; Ἴσχεο τέκνης. Οὐ δύνασαι δνοφερὸν νόκτα καληλιάσαι, id est Abluis Aethiopem frustra, quin desinis artem? Haud umquam efficies, nox sit ut atra, diez;* en Ibid., 2014, *Aethiops non albescit*.

su propiedad empezó a someterlo a intensos lavados con jabón para blanquearlo, pero sin lograr modificar su tez. Sin embargo, todas las tentativas efectuadas provocaron una enfermedad de la piel al esclavo etíope. El sentido de la fábula es que la naturaleza persiste en su forma originaria pese a todos los esfuerzos que se hagan para modificarla o, para mejor decir, la naturaleza es la más potente de todas las fuerzas.¹⁴⁷ La edición de la que me he valido para repetir esta historieta moral es de 1524, publicada por Froben en Basilea, pero este contenido era disponible ya de mucho antes dado que su primera publicación se remonta a 1470 en Venecia (Christoforus Valdarfer) y hasta el atardecer del siglo XVI no se buscaron otras autorías para esta y otras fábulas de la colección. En 1597 vio luz en Leiden la primera edición de las fábulas de Aftonio al cual finalmente se atribuía esta y otras fábulas,¹⁴⁸ pero, pese a esta acertada atribución, la fábula sobre el etíope y otras generalmente se tuvieron en cuenta como de Esopo,¹⁴⁹ sobre todo en el siglo XVI y XVII.¹⁵⁰ Dicho que con buena probabilidad el tema de Esopo alcanzó más fama gracias a la publicidad hecha por Erasmo en sus *Adagiorum chiliades*, es muy interesante averiguar que en un primer momento, en el siglo XVII en Francia y luego, en el XVIII, en Inglaterra esta fábula se modificó tanto en su contenido, con algunas variaciones, como en el título y en el reconocimiento del etíope que se transformó, según las ocasiones, en “negro”, “blackamoor” o “moro”. Ya en 1607 la recopilación italiana *Le quattrocento favole di Esopo Frigio, prudente, arguto, et faceto favolatore* (Venecia,

¹⁴⁷ *Aethiops. Aethiopem quídam emit, talem ei colorem inesse ratus negligentia eius, qui prius habuit. Ac assumpto in domum, omnes et adhibuit abstersiones, omnibus lavacris tentavit mundare, et colorem quidem transmutare non potuit, sed morbum dolor paravit. Affabulatio. Fabula significat, manere naturas, ut a principio provenerunt*, en *Aesopi phrygis*, 1524:171.

¹⁴⁸ De Aftonio ya se conocían los *progymnasmata*, manuales de ejercicios retóricos usados por los profesores de griego para que los estudiantes aprendieran a escribir y hablar, o sea propedéuticos a las más avanzadas declamaciones. En estos manuales se usaban lugares comunes, dichos, proverbios que tenían que ser estudiados por su composición consecencial. De estos *progymnasmata* conocemos varias ediciones donde se expone el contenido creado por al menos tres de los autores más conocidos sobre el tema, Teón, Hermógenes y Aftonio, con la edición de este último que se remonta al menos a partir de mediados del siglo XVI. En España la primera edición parece ser aquella descubierta por Violeta Pérez Custodio, los *Aphthonii Sophistae Progymnasmata* de 1546, conservado en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona. En general fueron muchas las ediciones de este texto, traducidas también por Lorenzo Palmireno y comentadas por Juan de Mal Lara, pero nunca se incluyó la fábula de la que tratamos hasta el 1597. Para la tradición de los *progymnasmata* vid. Pérez Custodio, 2017; Íd., 2003; Arcos Pereira, 2015; Arcos Pereira; Cuyás de Torres, 2008; Cuyás de Torres, 2014.

¹⁴⁹ Sbordone, 1932:46.

¹⁵⁰ Faloppa se ha esmerado en buscar entre las varias ediciones de las fábulas de Esopo conservadas en la British Library la frecuencia con la cual se incluye aquella sobre el etíope explicando que solo entre el 1476 y el 1576 solamente las ediciones italianas fueron 70. No obstante no todas incluyeron el apólogo. En Europa, sólo en el siglo XVI se publicaron 165 ediciones de las fábulas de Esopo. Eso para atestiguar la fortuna editorial del texto; Faloppa, 2013:90, n. 31.

Alessandro de Vecchi) titula la fábula número 47 *Del Moro*, explicando al comienzo del cuento que un hombre acaudalado compró un moro.¹⁵¹ Así que ya tenemos una conversión de etíope a moro, utilizado en tierra transalpina como sinónimo de etíope pero que, más en detalle en italiano se identificaría como habitante de la Mauritania o más en general como los musulmanes. Pero esta sería una pequeña modificación de la historia si la comparamos con aquellas realizadas en ambiente francés, por ejemplo, añadiendo el elemento del despilfarro del jabón al rascar demasiado la piel del moro,¹⁵² o convirtiendo en 1678 el jabón en tinte.¹⁵³ Pasando al final del siglo XVII hasta entrar al XVIII vemos que el tratamiento del tema por la literatura inglesa empezó a tachar el etíope con nuevas denominaciones como *Moor*,¹⁵⁴ *The Negro*¹⁵⁵ o *The Blackamoor*,¹⁵⁶ todas dicciones que en aquel ámbito social se referían a la esclavitud y que, en el caso de *Blackmoor* se contraponía a *White Moors*, es decir los esclavos subsaharianos esclavizados los primeros y los habitantes del Norte de África los segundos. El término etíope iba entonces a perderse para alcanzar las diferentes dicciones contemporáneas de las diversas sociedades en las cuales la fábula se traducía y se modificaba, aportando nuevos matices de significados. Así que de la terminología clásica, que hemos visto no significar en la mayoría de los casos un sometimiento de un pueblo o de personas, llegamos a perder el término etíope en favor de etiquetas comunes y conocidas por todos por solaparse a un fenómeno de gran alcance y muy presente en las sociedades de los siglos XVII y XVIII como la esclavitud y la condición servil, algo que, de todas formas, ya se evidenciaba en

¹⁵¹ *Un uomo rico comprò un Moro, et pensando quel color negro esser per negligentia di quello, tentò con ogni via lavarlo, ma non gli poté mutar mai di colore. Questa favola significa, la natura prima, star sempre ferma, e ch'egli tentò l'impossibile*; cf. *Ibid.*:91. Por todos los ejemplos siguientes hago referencia al texto de Faloppa dado que ha estudiado todas las alteraciones de la fábula.

¹⁵² Fue Guillaume Haudent en 1547 a modificar la fábula en *Trois cent soixante apologues d'Esoppe traduit en rithme Française*, cf. *Íd.*

¹⁵³ En Anónimo, *Fables quatrains dont il y a une partie au Labyrinthe de Versailles*, París, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1678, p. 152: *Une homme passé et les nuits et les jours/ A teindre un more, il y perd sa teinture/ Ce qu'une fois nous sommes par Nature/ l'Art n'y fait rien, nous le sommes toujours*; cf. *Íd.*

¹⁵⁴ Philip Ayres, *Mythologia Ethica: or three centuries of Aesopian Fables in English prose*, Londres, Thomas Howkins, 1689, pp. 251-52, fab. XXXIV: *The Moor or Aethiopian*.

¹⁵⁵ Edmund Arwaker, *Truth in Fiction: or Morality in Masquerade. A collection of two hundred twenty five Select Fables of Aesop, and other Authors*, Londres, J. Churchill, 1708, pp. 114-15. Aquí el cierre de la fábula nos brinda tal vez algunas referencias a los problemas que subsahariano y esclavos daban en la sociedad inglesa: *No power an innate quality can Sway, that to its native bent Will forcé its way. And still, the more it is diverted thence, recurs with more impetuous violence*; o sea, cuanto más se intente forzar el desvío de la naturaleza, esa reaccionará de forma violenta. Algo que sugiere la vida de los esclavos en las familias inglesas y los motines derivados del tratamiento que se les podía someter, probablemente forzando algunos de sus comportamientos para que se acordaran a la virtud cristiana o a la sociedad británica.

¹⁵⁶ *Fables of Aesop and Others, Translated into English with applications*, ed. y trad. de Samuel Croxall, Londres, Strahan, 1775, pp. 292-93.

la condición del etíope de la primigenia versión de la fábula de Aftonio o del pseudo Esopo.

Dicho entonces de las diferentes traducciones de la fábula actualizadas a las sociedades contemporáneas es el caso de pasar a analizar si el tópico del blanqueamiento tuvo una reproducción visual y si esta cambió según las zonas y los tiempos. Claramente la parte visual como bien sabemos es sistemática en los emblemas, así que y anos podemos hacer una idea con las diferentes ediciones del tratado de emblemas de Andrea Alciato que, lo repetimos, fue junto a Erasmo el mayor difusor de este tópico a partir del Renacimiento. En la *editio princeps* de su tratado, publicada en Augsburgo en 1531 por Heinrich Steyner como de hábito sólo al ver la xilografía que completa el emblema *Impossibile* nos podemos dar cuenta de que se trata de una edición que no vio la colaboración del autor del texto, Alciato, para la realización de las ilustraciones. De hecho, como ya se ha mencionado ampliamente, a menudo las imágenes son imprecisas y no llevan rastro de la real intención o moraleja del epigrama de Alciato. En este caso, junto a la exacta traducción del epigrama realizada por Alciato para la versión de la Antología griega, se enseñan dos personajes, uno con bandeja y el otro con un trapo lleno de agua que se está vertiendo sobre el cuerpo de un hombre medio desnudo tumbado en una cama, listo para ser “limpiado”. Este último personaje, el verdadero centro de la composición, no tiene rasgos físicos africanos, a empezar del color de la piel, blanca. Como en los varios ejemplos que se han visto anteriormente de representación del episodio bíblico del bautismo del eunuco de la reina Candace por parte del apóstolo Felipe, también en este caso la blancura del personaje que se somete al lavado podría aludir al efecto de dicho enjuague, es decir el blanqueamiento efectivo de la tez. De todas formas, sólo se trata de una tesis atrevida dado que como dicho estas xilografías en muchísimas ocasiones no se corresponden a la verdadera intención de Alciato y en este caso especialmente se necesitaría una profundidad de comprensión demasiado trascendente y que nunca se enseña en las otras imágenes del texto para tomar en cuenta esta hipótesis que, además, se ramificaría a demasiados campos de conocimiento que nada tienen que ver con el epigrama de referencia.¹⁵⁷ Así que en este caso la blancura del “etíope” se debe

¹⁵⁷ Van Norden es quien se atreve a afirmar que la blanquera del personaje se hizo aposta para simbolizar el éxito del lavado; cf. Van Norden, 1985:82.

simplemente a una falta de comprensión o de medios técnico-artísticos del grabador (Fig. A29).



Fig. A29

Impossibile, en Andrea Alciato, *Emblematum liber*, 1531, Augsburg, Heinrich Steyner, E3r.

En la primera edición aprobada por Alciato, aquella parisina de 1534 (Wechel) que ya se ha presentado precedentemente (*vid.* Fig. A17) el contenido del grabado cambia totalmente. En una ambientación natural, con la presencia de una fuente, que es clara alusión al agua, a su poder purificador y, dado el amplio conocimiento humanístico de Alciato, probablemente a los versículos sobre el bautismo del etíope, en primer plano se representan tres servidores blancos que con trapos empapados del agua de un cuenco que yace en tierra están intentando lavar en vano el etíope. Este último en efecto aparece con su dermis natural, negra, e incluso con pelo rizado, testificando de esta forma la precisión que se podía poner en estas representaciones. Además de este elemento, lo que llama la atención es la postura del etíope, agachado, sin fuerzas, totalmente sumiso a la acción de los tres atareados limpiadores. Una postura claramente acorde al destino de una persona no sólo cansada sino no dueña de su vida y que tiene que aguantar un tratamiento inhumano. Pues, una actitud totalmente acorde a la que podría ser de un esclavo recién llegado a la ciudad, que acaba de ser vendido y que se somete al querer de su nuevo dueño que, en este caso, ordena la limpieza de su epidermis. Esta representación nos sugiere entonces algunos datos más sobre el emblema. Primero, se subraya que hablar de etíopes

en el siglo XVI, sobre todo si no se trata de gobernantes o nobles, significa hablar se esclavos, que tienen que aguantar estos tratamientos vergonzosos. Además, que estas xilografías, pese a ser un elemento que componen un epigrama, de forma que deberían ceñirse al mero contenido de este, pueden manifestar de alguna forma la realidad de la contemporaneidad o, de todas formas, de una situación social definida como es aquella de la esclavitud.¹⁵⁸ Finalmente, el epigrama no habla de esclavitud mientras que, como visto, es algo especificado por lo que al etíope de la fábula de Aftonio se refiere, así que es posible que Alciato bien conociera las otras versiones de este epigrama y toda la tradición analizada. Todo esto claramente confiere nueva importancia a la ilustración de los emblemas, relevante no sólo por lo que respecta el sentido final de la composición, es decir contribuir al significado del epigrama y del mote añadiendo elementos que lo hacen potable para la mayoría de los lectores o espectadores, sino por brindarnos elementos útiles para comprender algunas prácticas sociales en uso en el siglo XVI y que a través de estas imágenes se pueden manifestar. Y sobre esto, dado la sabiduría de Alciato y su estar adentro a las dinámicas políticas, jurídicas y sociales de su época además de ser colaborador activo en la formación de estas ilustraciones para sus emblemas a efecto de enmendar la primera edición de 1531, no cabe duda.

La imagen de la edición de 1534 será el patrón para las xilografías para las sucesivas ediciones que siempre enseñarán al etíope con tez morena y en una pose más o menos sumisa. Buen ejemplo es la xilografía que aparece en la edición de 1556, la primera que contiene un extenso comentario por mano de Sebastian Stockhammer y que reúne los 113 emblemas de la primera edición de Alciato y los 86 de la edición veneciana de 1546. Como de hábito el etíope se muestra sentado con dejadez mientras dos servidores limpian su cuerpo entre cuencos, jarras y fuentes (Fig. A30).¹⁵⁹

¹⁵⁸ Probablemente aquí la referencia es a la contemporaneidad del siglo XVI pero en este caso es el caso de hablar de una situación social pero con vestigios clásicos dado que el epigrama procede de la antigua Grecia y las vestimentas de los servidores que lavan el etíope son propias de la Roma clásica.

¹⁵⁹ Interesante es averiguar que Stockhammer, comentando el emblema en cuestión, subraya que la fuente de Alciato es el proverbio de Erasmo en su *Adagiorum chiliades: & in proverbium abiit, Aethiopem lavas. Erasmus in Chiliadibus*”;



Fig. A30
Impossibile, emblema LXXXIII en Andrea Alciato, *Emblematum libri II*, Lyon, Jean de Torunes y Guillaume Gazeau, 1556, p. 139.

Según el editor del volumen de Alciato las xilografías podían claramente repetirse por usar los mismos moldes y, más en general, nunca se alejarán de este prototipo como es el caso de la nueva composición creada para la publicación lionesa de Guillaume Rouille de 1550 curad por Marc Bonhomme donde en un ambiente donde no se deja espacio para atisbo de paisaje alguno, al lado de un pozo el etíope, sentado, se deja limpiar por dos sirvientes. Aquí la actitud del subsahariano parece más activa, pese a levantar la mirada hacia uno de los asistentes como para rogar que le dejaran en paz. Sin embargo, en todos casos el mensaje que brota de la representación habla de un estatus diferente debido al color de la piel (Fig. A31).¹⁶⁰

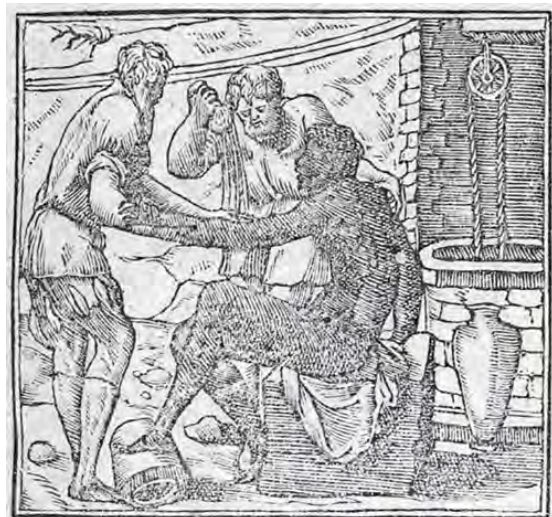


Fig. A31
Impossibile, en Andrea Alciato, *Emblemata*, 1550, Lyon, Guillaume Rouille, p. 67.

¹⁶⁰ Una rápida comparación entre las ilustraciones de las diversas ediciones del tratado de Alciato ha sido posible gracias al sitio Alciato at Glasgow, de la Universidad de Glasgow: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A50a059>; consulta 03/03/21.

Claramente el *tòpos* del blanqueamiento o lavado del etíope no fue representado solamente en el texto de Alciato e incluso en literatura fue recogido y modificado en obra más o menos doctas. Por ejemplo, y quedándose solamente entre los confines españoles, Lope de Vega utilizó más veces esta imagen literaria, por ejemplo en la comedia “El prodigio de Etiopía”, donde Filippo es un esclavo negro con lo que el autor juega entre su natural oscuridad, parecida a la noche y su deseo de “blanquearse” para conducir una vida normal de cristiano en una sociedad que al contrario lo asumía simplemente como esclavo. De hecho, el mismo Filippo se describe como “Un negro, que ya alma quiere blanca y pura, una noche triste obscura, que buscando la luz va el que quizo ser eterno en mármoles de Lisipo [...] Hombre he sido del infierno, ese soy, que el resplandor de la verdad voy buscando”.¹⁶¹ La gana de Filippo de convertirse en una persona aceptada y no meramente usada hace que después de haberse enamorado de una princesa blanca se puso a la cabeza de una pandilla de bandidos de los cuales se declaró rey después de la bendición de un ángel para reiterar su deseo de volverse hombre cristiano. Ese mismo ángel que al final de la comedia así se expresa sobre el nuevo Filippo:

es Dios investigable, y quiere que resuscite a ser prodigio del mundo un negro, candido cisne, que culcemente cantò en su fin: tu monstruo horrible, ya no le darás tormento, ya no podrás perseguille, quien fue prodigio de Egypto, segundo moyses se dize, Martir y anacoreta vida prodigiosa vive.¹⁶²

Así que el esclavo negro Filippo logró blanquearse y convertirse en un cisne cándido siguiendo la palabra del Señor. Lope de Vega usa aquí muchos de los lugares comunes que hemos visto sobre los negros, del parecido con la oscuridad de la noche al deseo de blanquearse y de insertarse en la sociedad, algo muy actual en su tiempo cuando las ciudades españolas acogían muchos subsaharianos esclavos que, para poder alcanzar la libertad, podían desear blanquearse alegóricamente: no su piel, sino su historia, su pasado, su fe para ser aceptados, liberados y poder vivir una vida “normal”.

Lope de Vega vuelve sobre el tema de la esclavitud y de la negritud con otra comedia, “La novia negra y La negra liviana” (1567), donde Eulalla quiere ascender socialmente

¹⁶¹ Vega, 1650:17v., acto tercero.

¹⁶² Ibid.:20v.

pese a sus marcas que la dejaban en el último escalón de la sociedad. Eso queda patente en la ridiculez de algunas de sus acciones como el intento de enseñar el habla a un papagayo pese a su castellano grotesco y lejos de ser perfecto o, aún más, por el complejo personal que tenía (o mejor, que la sociedad castellana en la que vivía le hizo surgir) hacia su figura y que la llevó a la tentativa de blanquear su cara y sus manos o cambiar el color de su pelo para convertirse en dama de compañía.¹⁶³

Pues reconocimientos literarios de la figura del esclavo subsahariano que de esta forma se veían representados literariamente en algunas de las problemáticas sociales y personales que tenían que sufrir, como la vergüenza por su aspecto, una verdadera etiqueta social, y el deseo de alcanzar una consideración más elevada que aquella reservada a los objetos, algo más fácilmente posible con un aspecto exterior diferente y mejor si con muestras públicas de religiosidad cristiana.

Esta actitud alrededor el tópico del blanqueamiento del etíope o del negro se declinó también en otras formas como ocurre en un poema de finales del siglo XVII que lleva por título “Gracioso cuento y ardir que tuvo una discreta mujer para engañar a tres demonios por librar a su marido de cierta promessa que les avía hecho, librándole de ella, y la traça que dio para salir con su intención”.¹⁶⁴ En resumen, un hombre pactó con tres diablillos para que trabajaran un campo en su lugar pero, al no tener dinero para pagar la deuda al final de la labor, su esposa, para liberar del gravamen sempiterno el destino del hombre, tuvo el atrevimiento de proponer a los tres demonios algunas pruebas que acertar para quedarse con la vida de su pareja. Entre estas pruebas está aquella de lavar el pellejo negro hasta que se vuelva blanco. Si en los ejemplos anteriores se jugaba más sobre el entero abanico del tópico actualizándolo a las instancias de la sociedad contemporánea, en este caso es clarísima la única referencia al epigrama griego o al emblema de Alciato que cantaban la imposibilidad del acaecimiento que, en esta ocasión, salvaría la vida del hombre que vendió su alma al diablo.

Volviendo sobre el extenso tema de la esclavitud relacionado y dictado por el blanqueamiento del etíope existe otra posibilidad visual que nos da nueva inspiración para abrir un tema bastante enigmático. Siempre quedando en los límites de la ilustración xilográfica del tratado emblemático de Andrea Alciato, en la edición alemana de 1567

¹⁶³ García Sierra, 2004:858-859.

¹⁶⁴ Pérez Morcillo, 1997; cf. Pedrosa, 2014:85.

nuestro emblema es el 182 y su parte visual propone el habitual intento de blanqueamiento, pero con un detalle que casi pasa por desapercibido, debido también a la técnica bastante grosera del grabado: el etíope, cuyos rasgos bien se solapan al estereotipo, lleva al cuello algo que parece ser una cuerda o una cadena, tal vez un collar.¹⁶⁵ Con este particular el realismo de la escena y su contemporaneidad suben de nivel dado que se trata de habitual herramienta que acompañaba los esclavos en su día a día durante las puniciones, la captura y el transporte, pero también, en el caso del collar, en la cotidianidad.

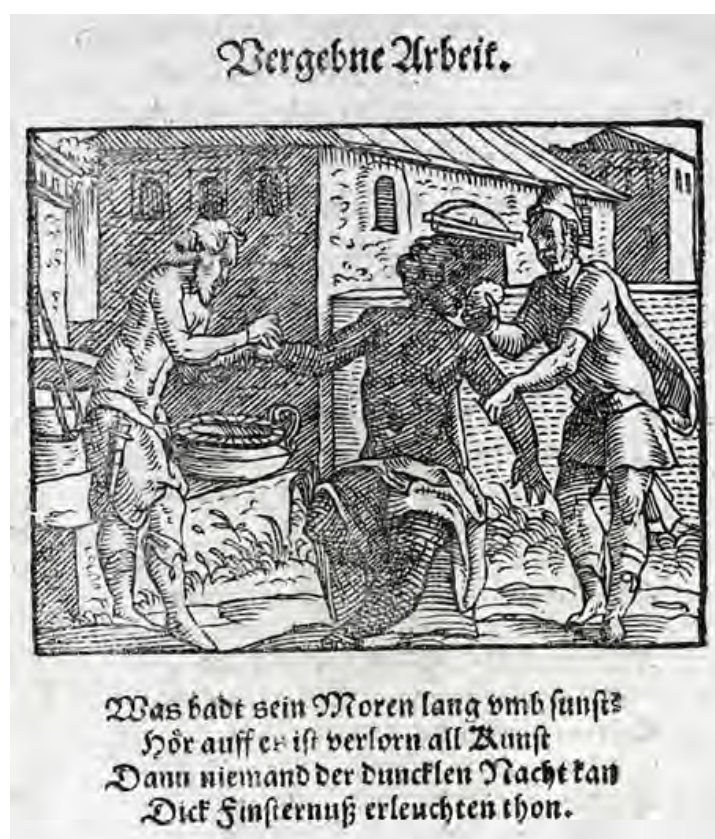


Fig. A32

Vergebne Arbeit, emblema CLXXXII, en Andrea Alciato, *Liber Emblematum [...] nunc denuo collatis exemplaribus multo castigatior quam unquam ante hac editus*, Frankfurt am Main, 1567, f. 114v.

Se trata de accesorio que filológicamente no tendría que aparecer en las imágenes de los emblemas de Alciato dado que, pese a las claras alusiones a la condición de esclavitud que padecían la gran mayoría de los etíopes o subsaharianos en la sociedad de entonces

¹⁶⁵ Este detalle, nada fácil que percibir, ha sido notado por Faloppa, 2013:121.

en las ciudades europeas, esta indicación tan patente va mucho más allá de las meras insinuaciones dictadas por la postura del africano y que sólo dejaban entender su condición jurídica y social. Sin embargo, el collar se volvió a ver en una xilografía sobre el tópico del blanqueamiento solamente en ambiente francés en 1678, más precisamente en una ilustración a las fábulas de Esopo donde el etíope, de tez oscura, se encuentra en un grande cubo a cuyo borde está él que intenta lavarlo. Aquí el collar aparece mucho más claro dado que su blancura destaca sobre la oscuridad de la epidermis del africano.



Fig. A33

Fables d'Ésope en quatrains, dont il y a une partie au labyrinthe de Versailles, Paris, Sebastien Marbre-Cramoisy, 1678, p. 152.

Además del collar resultan muy reconocibles las fajas de los grilletes en las dos muñecas del protagonista de la fábula. En este caso, es el caso de recordarlo, esta representación se justifica dado que en el texto original de la fábula se habla de un nuevo dueño que decide lavar al africano recién comprado pensando que su piel resultara oscura por el descuido del precedente propietario.¹⁶⁶ Es decir, se habla claramente de esclavitud, al

¹⁶⁶ Al contrario, pese probablemente a conocer el texto original de la fábula, la traducción francesa que acompaña al grabado no habla de compraventa de seres humanos ni de dueños pasados o presentes. La única referencia es a un hombre que pasa sus días y sus noches a teñir un moro, pero ese no retiene el tinte (que imagino ser blanco). La afabulación es, al igual que el cuento originario, la naturaleza no se puede

contrario del emblema de Alciato donde la representación como esclavo es fruto de la libertad de los grabadores, editores o humanistas que curaron las diferentes ediciones. Esto nos lleva a un nuevo tipo de composición pictórica, o sería más preciso decir retratística, cuyos ejemplos son sobre todo franceses (de Pierre Gobert y su escuela) al final del siglo XVII, en plena eclosión rococó.



Fig. A34

Pierre Gobert, *Retrato de Louise Bernardine de Durlfort, Duquesa de Duras, con Cupido y paje cerca de una fuente*, óleo sobre lienzo, 127.7x100 cm, 1695-1700, Colección particular (vendido por Christie's).

De buenas a primeras este ejemplo parece ser lo de un habitual retrato alegórico de la aristocracia francesa, en este caso de Louise Bernardine de Durlfort (1682-1747) que, pese a su juventud (en la época del retrato difícilmente llegaba a los 20 años), declara visualmente una improbable perfección formal dejando patente una línea de cintura excesivamente estrecha y una blancura de piel que, no obstante su real existencia acorde

doblar o cambiar, ni siquiera por mano del arte. Pues, se trata de una modificación del texto primigenio dado que aquí se intenta dar el color blanco sobre la negra epidermis del moro, mientras que el original afirma que se intentaba blanquear rascando el sucio negro que cubría su piel. Además, como dicho, no se menciona la relación entre el “moro” y el personaje que lo está tiñendo o quien lo compró.

a la moda del tiempo, aquí se exagera hasta alcanzar una textura cerámica. La artificiosa perfección de esta última destaca sobre la naturaleza del entorno y se pone en contraste con la tez oscura del esclavillo sobre cuyo pelo moreno rizado la joven apoya su cándida mano, creando una comparación directa sobre esta diferencia colorista. El movimiento de la mano de la dama puesta sobre la cabeza del pequeño subsahariano atestigua que este último es pertenencia de la primera, algo que nos sugiere el claro estatus de esclavitud del mancebo que además está a punto de dar unas flores a su dueña, algo que simboliza la belleza formal de la dama al igual que aquellas de las flores en naturaleza. Otro elemento que demuestra la condición de sumisión jurídica del joven es el mencionado collar que aquí, al contrario que los ejemplos xilográficos antes expuestos, luce al cuello del pequeño como si de un adorno se tratara, exponiendo el brillo del metal, probablemente plata, que bien se acuerda a las rayas del elegante vestido de parada que lleva puesto. Lo que probablemente es arduo de notar por entenderse como elemento secundario y por ser atributo bastante habitual en estos tipos de retratos alegórico-institucionales es la presencia de la fuente llena de agua en la cual la mujer empapa un pañuelo. Es clara alusión al tópico del blanqueamiento del etíope que, en esta ocasión, deja su tarea de recolección de las flores, que empiezan a caer al suelo del talego puesto en su vientre, para levantar un brazo cuya mano, asociado a la mirada fija hacia su dueña, casi pide que pare su misteriosa acción. Después de todo lo dicho parece aquí patente que lo que está poniendo en marcha la duquesa sería el intento de blanquear la piel de su esclavo para que pudiera ser más presentable. La dificultad de entrever en esta composición el *tòpos* del que hablamos se debe al cambio total de registro si lo comparamos a los ejemplos anteriores. De hecho, hemos visto que en las décadas anteriores se trató del tema sobre todo, y casi exclusivamente, en literatura y en las ilustraciones en que se exhibieron algunas muestras grabadas del episodio, incluyendo claramente las imágenes de las diferentes ediciones de los emblemas de Alciato. Ahora se presenta con el medio pictórico (considerado superior al precedente) y, más precisamente, con el retrato, el segundo género por importancia que aquí se asocia también a la mitología dada la presencia de cupido que se apoya a la fuente quizá para manifestar el apego de la duquesa hacia su esclavillo y el amor que pone en su intento de blanqueamiento.¹⁶⁷ Un cambio de niveles

¹⁶⁷ Sobre la jerarquía de los géneros pictóricos se abrió el debate ya desde el Renacimiento y sobre todo en ámbito italiano, pero el pasaje más claro es exactamente francés del siglo XVII, fruto de la pluma de André

artísticos en que la acción de la dama no parece tener mucha relevancia y que a falta de la tradición del lavado y blanqueamiento se asociaría más bien a una indicación sobre la pureza de la mujer indicada también por su aristocrática blancura. Pues, en esta alta muestra artística se asocian entonces el tópico del blanqueamiento de índole fabulística y epigramática asociado claramente a la condición de esclavitud del etíope, algo que hasta ahora sólo se ha podido entrever de algunos pequeños particulares que ahora se hacen mucho más patentes en esta composición, entre los cuales el collar del pequeño subsahariano. De hecho, sobre los esclavos en territorios europeos los estudios ya han logrado arrojar luz sobre un amplio abanico de características sobre la compraventa, la vida en la familia a los cuales pertenecían, los barrios de libertos que se iban a formar en los límites ciudadanos y una muchedumbre de datos sobre la cotidianidad de esclavos y esclavas que se ha logrado sacar de documentos notariales y de archivos de los diferentes territorios. Entre los símbolos que más habitualmente iban a identificar la condición de esclavitud, además de la tez morena que era algo común a la mayoría de los casos de

Félibien: *La représentation qui se fait d'un corps en trassanf simplement des lignes, ou en meflant des couleurs est considérée comme un travail mécanique. C'est pourquoy comme dans cet Art il y a differens Ouvrier qui s'appliquent à differens sujets. [...] Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne representent que des choses mortes et sans mouvement. Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoi que ce ne soit pas peu de chose de faire paroître comme vivante la figure d'un homme, et de donner l'apparence du mouvement a ce qui n'en a point. Neanmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut pretendre a l'honneur que reçoivent les plus savans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble. Il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens ou des sujets agreables comme les Poètes. Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes et les mysteres les plus relevez. L'on appelle un grand Peintre celui qui s'aquite bien de semblables entreprises. C'est en quoi consiste la force, la noblesse et la grandeur de cet Art ; en la preface en Félibien:1668.* Félibien no asocia etiquetas precisas a los diferentes géneros de la pintura, pero es posible comprenderlos fácilmente de esta descripción que empieza exactamente definiendo *ouvrier* (artífice) la figura del artista. En la base de la jerarquía se encuentran los pintores que se ponen a prueba con las naturalezas muertas inanimadas (*fruits, fleurs, coquilles*) y en un pequeño escalón más arriba se consideran aquellos que insertan seres vivos entre las dichas composiciones. Los hacedores de paisajes valen más, mientras que, subiendo un escalón se encuentran los retratistas. Su valor reside en que son capaces de imitar Dios en su obra de creación de la criatura más perfecta sobre la tierra, el ser humano. Finalmente se llega a la cumbre de la jerarquía con la pintura de historia, en que se intenta mostrar sujetos agradables, de forma parecida a los poetas (aquí se establece una vez más una comparación entre la pintura y la literatura siguiendo la tradición nacida alrededor del dístico de Oracio, *ut pictura poesis*), y la pintura de las fábulas, es decir, mitológicas y en las cuales, además de los problemas de composición y representación, se añade también un significado alegórico. Es peculiar el hecho de que en el retrato de Gobert, que se inserta exactamente en el contexto académico delineado por Félibien, confluyen los dos escalones más altos de la jerarquía que acabamos de ver. De hecho, patente es el retrato, pero como mencionado su contenido se pone entre el mitológico (cupido) y el fabulístico (de hecho, la procedencia de la idea del intento de blanqueamiento del esclavo por parte de la dama puede ser tanto el tópico griego procedente del epigrama como también la fábula de Aftonio).

esclavitud, sabemos de la existencia de cicatrices de la piel a raíz de las puniciones que se impartían por episodios de descontrol de grupos esclavizados o de casos individuales. Estas marcas corporales en muchas ocasiones se denominaban exactamente jeroglíficos, como se puede rastrear ampliamente en una gran variedad de fuentes de archivo en territorio español al describir aquello compuesto por las dos letras “S” y “I” emparejadas, acrónimo que en los orígenes del fenómeno significa *sine iure*. Sin embargo, con el pasar del tiempo esta “I”, dada su semejanza a la figura del clavo, pasó a representarse exactamente con este objeto que junto a la “S” componía un verdadero enigma para formar la palabra “es-clavo”.¹⁶⁸ Otro símbolo de la esclavitud son los grilletes, algo muy común en el transporte de personas esclavizadas y en los castigos, pero otra señal que a día de hoy no encuentra estudios detallados y que hasta aquí hemos visto ser un particular artístico que encuentra varias reproducciones es el collar. No me refiero claramente a aquellos artefactos que ya encontraban uso en la antigüedad romana para identificar al esclavo, sino a collares parecidos a lo que se ve en la obra de Gobert y que aquí me atrevo a definir de fiesta o de representación. En efecto deja los metales más viles como el hierro para usar lo que en la mayoría de las ocasiones parece ser plata, formándose además con varios adornos, lucido, en ocasiones con pendientes en forma de anillo o de perla, bordes en relieve y, aunque sea algo que de las representaciones pictóricas no se deduce, con inscripciones relativas al dueño o a la dueña y a su familia.¹⁶⁹ De hecho, la figuración de esclavos o esclavas con el cuello ceñido por este objeto que sirve tanto de adorno como de símbolo de reconocimiento de la esclavitud y de la propiedad del dueño o de la dueña es algo que empezó ya en las representaciones de subsaharianos en el siglo XVI, pero es a partir del XVII y, sobre todo, en el XVIII que la retratística europea usó este motivo de forma habitual. Ahora bien, pese a tener una mayoría de ejemplos franceses, ingleses o, más en general, de Europa central, existen también obra italianas de matriz española, como en el caso del retrato del futuro Carlos III de España por mano del Molinaretto

¹⁶⁸ Sobre el tema no hay muchísimas aportaciones científicas, algo que merecería la pena profundizar. Remito a las más completas y que sintetizan mejor el asunto: Stella, 1996; Martín Casares, 2000:390-396; Morgado García, 2013:211-214.

¹⁶⁹ Aquí hay que hacer una distinción fundamental entre este tipo de collares y aquellos usados para los castigos, en forma de anillo para el cuello o incluso más amplios, pero con largas protuberancias o aspas cuyo fin era el de aumentar el volumen corpóreo y el espacio de movimiento. De hecho, se trata de collares usados sobre todo en zonas naturales como selvas o forestas y que dificultaban la huida del esclavizado por engancharse con ramas y frondas. Por eso su uso no era tan extenso en zonas europeas mientras sí era muy difuso en las colonias de ultramar, por ejemplo, para limitar el fenómeno de los cimarrones (Fig. A35),

(1737), donde el esclavo que sigue al rey de Nápoles sujetando su manto lleva al cuello el atributo del que tratamos y que, de forma muy parecida a cuanto ocurre para el esclavo retratado por Pierre Gobert, bien se asocia con el color del tejido de su atuendo como también a los pendientes de perlas, otro adorno usualmente asociado a las personas esclavizadas en este género de pinturas de representación y que evocan, al ser las perlas producto raro y precioso, tanto la exotividad de la procedencia del esclavo como también la riqueza del dueño. Este detalle, como aquello del collar que se coordina a la vestimenta no es baladí, como puede verse en otro ejemplo, esta vez francés, obra del artista natural de Dijon Pierre-Bernard Morlot. Se retrata uno de los más importantes comerciantes atlánticos presente en la ciudad de Nantes en el siglo XVIII, Dominique Deurbroucq. El esclavo aquí se retrata con su collar plateado que se acuerda a los bordes de su elegante atavío y con los pendientes de perlas, al igual que en el caso precedente y a muchos otros.¹⁷⁰ Aquí se añade también el perro sujetado por el mismo esclavo, o sea dos propiedades del comerciante y acomodados por la fieltad al dueño (los dos los miran fijamente de abajo hacia arriba), por la tez exterior y por el hecho de no tener derechos, algo que denota alegóricamente la real posición jurídica del esclavo, muy parecida a la de un animal (Figs. A35-A38).

¹⁷⁰ Remito aquí sólo a algunas obras dado que el tema, que queda sin apropiada profundización académica, necesita de estudios dedicados y detallados. Entre los ejemplos que he podido rastrear véase: Guido Reni, *El rapto de Helena*, 1631, Musée du Louvre, París; Anónimo italiano, *Retrato ecuestre de Vittorio Amedeo de Saboya*, 1690 c., Palazzo Reale, Turín; Ilario Mercanti (Spolverini), *Caballero con paje moro*, s. XVII, Museo civico, Cremona; Hyacinthe Rigaud, *retrato de joven negro con arco*, 1700 c., Musée des Beaux-arts, Dunkerque; Antoine Coypel, *Joven negro sujetando una canasta de fruta y muchacha acariciando un perro*, s. XVII, Musée du Louvre, París; Anónimo, *Retrato de joven negro con bandeja de fruta*, s. XVIII, Musée d'Aquitaine, Burdeos (2 copias); William Hogarth, *El capitán lord George Graham en su camarote*, 1715-47, Greenwich Royal Maritime Museum; Jean-Antoine Watteau, *Charmes de la vie*, 1717-18, Wallace Collection, Londres; Nicolas de Largilliere, *Retrato de la princesa Rakoczi y de su negroafricano*, 1722-1746, Musée d'Aquitaine, Burdeos; Philip van Dijk, *Retrato de Johan Frederick van Friescheim, Marie Aimée van Friescheim de Thoyras y su hijo Johan Frederick van Friesheim con un paje*, 1739, Centraal Museum, Utrecht; Anónimo británico, *Esclavo y su dueña*, 1780, Greenwich Royal Maritime Museum; Anónimo, *Retrato de negro con uniforme militar tricolor*, 1789-1804, Musée d'Aquitaine, Burdeos; Anónimo, *Retrato del marqués de Virí, segunda mitad s. XVIII*, Castillo real de Racconigi, Turín; François Louis Lonsing, *Retrato de Emmanuel Céleste Augustin de Durft, duque de Duras*, 1786, Musée des Beaux-arts, Burdeos; Johann Zoffany, *La familia de sir William Young*, 1767-69, Walker Art Museum, Liverpool; Karl Pavlovich Briullov, *Retrato de la condesa Samoilova*, 1832-34, Museum and Garden, Hillwood; Pierre Nolasque Bergeret, *Un pachá conduce una joven princesa cautiva a Mahoma II*, 1817, Musée des Beaux-arts, Burdeos; Pierre Subleyras, *Retrato de la condesa de Fontenelle y su negrito*, s. XVIII, Musée d'Aquitaine, Burdeos; Louis Sicard, *Come la trovate*, 1800, Greenwich Royal Maritime Museum. Se trata de obras, casi todos retratos, donde aparecen esclavos o esclavas con collar y pendientes y que se relacionan con su dueño o dueña.



Fig. A35

Anónimo, El castigo del collar, infligido a los esclavos cimarrones, 1862, Musée franco-américain, Blérancourt.



Fig. A36

Escuela veneciana, Cabeza de moro, 5.7x3.7x4.6 cm, segunda mitad s. XVI, hierro fundido, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, Washington D.C., inv. 1957.14.54.



Fig. A37

Giovanni Maria delle Piane (Molinaretto), Carlos VII, rey de Nápoles (futuro Carlos III de España), óleo sobre lienzo, 257x180 cm, 1737, Museo del Prado, Madrid, inv. P005981.



Fig. A38
Pierre-Bernard Morlot, Retrato del coerciante Dominique-René Deurbrocq, óleo sobre lienzo, 1753, Musée d'histoire, Château des Ducs de Bretagne, Nantes.

Este acercamiento físico y de actitud establecido por Morlot entre el esclavo y el perro es interesante no solamente por el mismo nivel de vida de los dos sino por el atributo del collar. De hecho, algo sumamente extraño es que, pese a las muchísimas muestras artísticas de esclavos con collares, parece que ningún ejemplo de estos “adornos” se haya conservado. En nuestros museos, si exceptuamos los anillos para el cuello y los collares para los castigos, no hay rastro de estos objetos más refinados pero que no dejaban de simbolizar la propiedad y la condición de esclavitud.¹⁷¹ Al contrario, en varios museos hay constancia de collares plateados, labrados y con inscripciones que se han atribuidos a perros (Fig. 39 y 40).

¹⁷¹ Como dicho se trata tal vez de una de las cuestiones más interesantes y todavía que desgranar alrededor de la esclavitud. No existen estudios complejos sobre el tema y la única aportación sobre la época moderna es McGrath, 2012. Con la apertura de la exposición sobre la esclavitud en el Rijksmuseum de Ámsterdam (hasta el 28 de febrero de 2022) se ha aportado alguna idea más sobre el tema.



Fig. A39

Joseph Heriot, Collar para perro, cobre plateado, 1799, Greenwich Royal Maritime Museum, Londres, inv. PLT0138.



Fig. A40

Anónimo, Collar con escudos familiar de las familias Nassau, Vianden y Dietz, latón, 1689, Rijksmuseum, Ámsterdam.

En el caso de la primera de las dos imágenes en el collar aparece grabada la frase *Right Honble Lord Nelson – NILEUS* y, se dice, que los usó el perro de Nelson, llamado Nileus en honor de la batalla del Nilo.¹⁷² Sin embargo, Nileus es nombre o apodo que bien se puede asignar a un esclavo negroafricano y las mismas ranuras en la parte trasera del collar para ajustarlo a diversos tamaños dejan pensar que pueda utilizarse como collar para seres humanos, claramente esclavos. Así que muchos de los collares que en los museos se interpretan para perros podrían ser más bien utilizados por los esclavos. Esto se confirma en la exposición del Rijksmuseum por lo que al segundo collar aquí presentado respecta y para el cual se definió ser con buena probabilidad un adorno que, si por mucho tiempo se describió como de perros, en realidad es más bien objeto destinado al cuello de las personas esclavizadas y pertenecientes a las familias de las inscripciones. Los dos collares ilustrados se diferencian solamente por el mayor nivel de ornamento del segundo, algo definible por el gusto de los propietarios, pero el material, el tamaño y los elementos son exactamente iguales, incluso las tres ranuras para alargarlos y los diminutos agujeros a lo largo de toda la circunferencia.

¹⁷² Vid. ficha del museo naval de Greenwich en: <https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-62045>; consultado el 11 de enero de 2021.

Ahora bien, pese a estas similitudes y a las diferencias (pequeñas) entre estas dos muestras que se parecen muchísimo a las muchas conservadas en diferentes instituciones museales, haría falta estudiar caso por caso, familia por familia, su historial de esclavitud e inventarios de bienes materiales para rastrear pruebas ciertas sobre la identificación de estos collares o, más bien, su destino animal o humano. A falta de estos estudios que cubrirían varios meses o años de empleo, las pruebas más importantes al respecto son las representaciones artísticas que, nunca como en este caso nos dejan verdaderas fotografías del tiempo de las cuales se comprende el largo alcance de esta usanza del collar para los esclavos y de la real diferencia entre estos ejemplo y aquellos aptos para los perros, habitualmente en cuero labrado con adornos en relieve que llenan el espacio del collar si los comparamos con aquellos en metal que, a la prueba de estos hechos, parecen ser destinados a los esclavizados (Figs. A41-A43).



Fig. A41

Adam van Noort, *Joven paje agarra por el collar un perro sentado*, Musée du Louvre, Arts Graphiques, París, inv. 20131.



Fig. A42
Anthonis Mor von Dashort (Antonio Moro), *El enano del cardenal de Granvelle con un perro*, 126x92 cm, 1549-53, Musée du Louvre, París, inv. 1583.

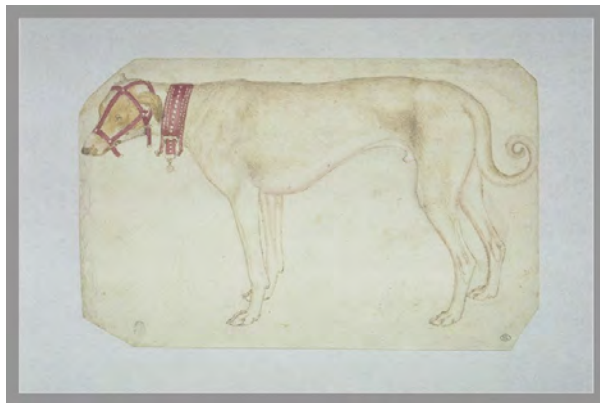


Fig. A43
Antonio Pisanello, *Perro con bozal y collar*, Musée du Louvre, Arts graphiques, París, inv. 2435.

Pues, se puede afirmar entonces que la figura del esclavo subsahariano o más en general de tez morena en estos retratos entre los siglos XVII y XVIII asumen rasgos bastante estereotipados, adornado por sus pendientes, a veces el perro y el collar que adorna su cuello, algo que empezó a representarse ya en el siglo XVI en las ilustraciones a los epigramas de Alciato y de la fábula del Pseudo-Esopo. Estas muestras grabadas ahora se desarrollan en pintura, añadiendo más detalles a este elemento en metal que, como visto en el cuadro de Pierre Gobert y que presume de muchas reproducciones de su taller y escuela, se ajusta también a las nuevas interpretaciones del *tópos* del blanqueamiento del etíope. Una de estas las brinda Nicolas de Largillière en 1696 en el retrato de mujer conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York (Fig. A44).



Fig. A44

Nicolas de Largillière, Retrato de mujer (Madame Claude Lambert de Thorigny) y esclavo, óleo sobre lienzo, 139.7x106.7 cm, 1696, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 03.37.2.

En esta obra se notan todos los elementos descritos hasta ahora: la blancura de la mujer aristocrática que destaca sobre los demás elementos y, sobre todo, crea una comparación con la negritud de la tez del esclavo que, mientras la mira intensamente de abajo hacia arriba atestiguando de esta forma su inferioridad y su ser propiedad de la primera, nos enseña sus pendientes, el collar y el perro entre sus manos. En este caso también aparece el elemento ácueo que, como en el caso de Gobert, se representa en la fuente y de la cual la mujer parece recogerlo con la palma de su mano. Aquí no se manifiesta el pañuelo o otros contenedores para aludir al siguiente intento de limpiar o blanquear el esclavo, pero el gesto de la mano de la dueña que se pone abajo del chorro de agua seguramente quiere aludir a la pureza mantenida en su vida, exterior como interior, y a la comparación

positiva con la oscuridad del esclavo. Algo claramente relacionado con toda la literatura que yace a fundamento del tópico del blanqueamiento y que, sin embargo, puede encontrar en este caso artístico otra declinación visual, quizá más alegórica aún si la comparamos a la lectura que hace Gobert o a las ilustraciones directas del episodio del epigrama o de la fábula.

Pues, con estos últimos ejemplos podemos averiguar la manera en que la representación del *tòpos* del blanqueamiento del etíope al recoger todas las noticias de la literatura clásica y las nuevas aportaciones renacentistas (Los adagios de Erasmo; el epigrama griego traducido por Alciato y al que se añadió la tradición visual del emblema; la fábula del Pseudo-Esopo) a partir del siglo XVII se incluyó en el género del retrato declinándose en diversas formas de representación, más o menos alegóricas y siempre dejando patente la posición social de los esclavos y de las esclavas visualizadas, llegando a un alto grado de expresión alegórica. Eso demuestra que el tópico nunca se perdió, siguiendo con varias representaciones también en los siglos siguientes hasta llegar de forma descarada a los anuncios publicitarios de la segunda parte del siglo XIX y del siglo XX. Claramente se trata de anuncios que en su mayoría se refieren a jabones, algo cantado por la misma raíz del tópico, llegando hasta a llamar un jabón *Little Niggers* (“Pequeños negros”) o *Niggerhead*. Los ejemplos (que dejo más debajo de forma suelta) de los cuales tenemos más constancia son estadounidenses o franceses y eso por obvias razones dado que en estos territorios el fenómeno de la esclavitud se desarrolló de forma importante hasta la abolición e incluso después debido a la imagen y a la consideración general sobre las personas de piel más oscuras y que, al ver eliminada la condición de esclavitud se veían sí libres, pero en deber de crearse una vida de la nada, algo que las llevó a existencias decididamente difíciles. Una situación que en muchos países sí ha mejorado, algo debido al normal proceso de desarrollo, pero sigue persistiendo y donde, a causa también de la historia colonial e industrial, queda vigente la dualidad entre los limpios y virtuosos colonizadores blancos y los sucios, viciosos y animalescos colonizados negros.¹⁷³ A

¹⁷³ La importancia del jabón se refiere también a problemas de clase internos a estas sociedades. De hecho, debidos a sus trabajos más prácticos, pesados y sucios, las clases sociales más bajas tenían sus cuerpos sucios, con esta suciedad que oscurecía las pieles que en realidad, debajo de esta capa, era blanca. Una situación social que los acercaba a los negros de las colonias y antiguos esclavos, o sea a estratos sociales marginalizados. Por eso el jabón y sus publicidades en los años finales del XIX alcanzan tanta popularidad y usan esta imagen de forma recurrente. Más allá del tema exterior, muy importante es también aquello sanitario: lavar, limpiar, desinfectar era algo que en las ciudades industriales del tiempo se hizo obligatorio

confirmación del largo alcance conseguido por esta imagen tenemos también ejemplos españoles, como se puede ver en el anuncio del alicantino jabón Sol que, probablemente, se proponía devolver la luz donde antes del lavado había tinieblas que disipar (Fig. A45).¹⁷⁴



y su expansión, o popularización fue herramienta fundamental para el progreso de la sociedad. Sobre el tema de la consideración de las colonias y de las razas en la Inglaterra del siglo XIX *vid.* McClintock, 1995; sobre el jabón y el problema social de la *working class* véase Kelley, 2010; McClintock, 2000; *cfr.* Massing, 1995; Faloppa, 2013:201 ss.

¹⁷⁴ La empresa productora de este jabón es la histórica Hijos de Amador Navarro y es más precisamente de la localidad de Monóvar. Este, al igual que la empresa inglesa Pears and Co. de la cual tenemos otros ejemplos de publicidad, son perfectos ejemplo de colonización industrial. En efecto, la empresa española empezó la realización de jabones a raíz de la histórica producción de cenizas de plantas barrilleras, algo muy común de aquellas zonas de España y muy apreciado en Francia a partir del siglo XVIII. Estas cenizas se utilizaron para blanquear la ropa y esta producción se extendió hasta la creación de varias marcas de jabones, como jabones Sol que aquí se muestra. Si la publicidad sobre la limpieza del negroafricano se asumió como adecuación a otros anuncios internacionales para estos productos, o si influyó la relación con Francia, muy interesada en estos productos y donde el tema hacía parte de la normalidad visual, es algo que averiguar, pero no cabe duda que se puede asumir como fruto de una internacionalización de la industria del jabón; sobre la empresa véase Quiles; Bertrá, 2019:39. Si el caso español debe su fortuna a una expansión en la misma Europa, la empresa inglesa Pears' Soap testimonia el crecimiento del mercado. De hecho, de pequeña empresa con capitalización que rondaba las 7.000 libras al comienzo del siglo XIX por basarse en la venta en el sur de Inglaterra, al final del siglo, más precisamente en 1892, se convirtió en *Limited Liability Company* con capital social de 810.000 libras. El anuncio *Improving the complexion* ("Mejorando la tez") aparece muy clara después de todo cuanto expuesto hasta el momento, pero hay una interpretación más profunda que se basa en la parte más baja de la imagen, donde el niño sale de la tina blanqueado gracias a la acción del jabón, pero su cabeza queda negra. La cabeza es donde se forma la personalidad y el pensamiento del ser humano y, si el colonialismo inglés pudo blanquear, modificar, occidentalizar los pueblos de las colonias, lo pudo hacer solamente a nivel superficial mientras en el fondo su actitud quedará diferente, configurándose así como un híbrido social; *cfr.* McClintock, 1995:214.



Fig. A45

Anuncios de jabones estadounidenses, franceses y españoles basados en el *tópos* del blanqueamiento del etíope.

Más allá de las publicidades de jabones no faltan ejemplos de otros productos que se intentaron vender por medio del préstamo de esta imagen de larga tradición histórica. Se trata de pintura, pasta de dientes, detergentes u otros productos cosméticos, como el caso de aquello despachado como *Black skin remover* (“Removedor de piel negra”) y que en realidad sólo sería una crema para matizar las manchas de la piel e hidratarla. En este anuncio estadounidense se juega muchísimo sobre el estereotipo del negroafricano, sobre su piel y su pelo rizado. De hecho, junto a la crema se anuncia la venta también de un alisador de pelo que, como expresado por la imagen puesta al comienzo del anuncio, convertiría el típico pelo rizado de los negros al más hermoso pelo largo y liso que más se acordaba al gusto común. Dos productos al módico precio de un dólar y capaces de quitar cada pequeño rastro de negritud de tu figura. Pese a tratarse solamente de una crema para hidratar la piel y quitar las manchas, así que propone en las primeras líneas del reclame: “convertirá la tez de una persona negra o marrón más clara de cuatro o cinco gradaciones y una persona mulata totalmente blanca” (Fig. A46).



both in a box for \$1, or three boxes for \$2. Guaranteed to do what we say and to be the "best in the world." One box is all that is required if used as directed.

A WONDERFUL FACE BLEACH.

A PEACH-LIKE complexion obtained if used as directed. Will turn the skin of a black or brown person four or five shades lighter, and a mulatto person perfectly white. In forty-eight hours a shade or two will be noticeable. It does not turn the skin in spots but bleaches out white, the skin remaining beautiful without continual use. Will remove wrinkles, freckles, dark spots, pimples or bumps or black heads, making the skin very soft and smooth. Small pox pits, tan, liver spots removed without harm to the skin. When you get the color you wish, stop using the preparation.

THE HAIR STRAIGHTENER.

that goes in every one dollar box is enough to make anyone's hair grow long and straight, and keeps it from falling out. Highly perfumed and makes the hair soft and easy to comb. Many of our customers say one of our dollar boxes is worth ten dollars, yet we sell it for one dollar a box. THE NO-SMELL thrown in free.

Any person sending us one dollar in a letter or Post-Office money order, express money order or registered letter, we will send it through the mail postage prepaid; or if you want it sent C. O. D., it will come by express, 25c. extra.

In any case where it fails to do what we claim, we will return the money or send a box free of charge. Packed so that no one will know contents except receiver.

CRANE AND CO.,
122 West Broad Street,
RICHMOND, VA.

Fig. A46

Anuncios de productos centrados sobre el blanqueamiento del etíope.

Para finalizar, cabe decir que la tradición figurativa del blanqueamiento del etíope nació con la ilustración del epigrama griego traducido por Alciato e incluido en su recolección originaria que formó el núcleo del *Emblemata liber* de 1531. Aquí aparece la primera representación del tema que, sin embargo, no se concilia al contenido del epigrama, que con la inclusión de la imagen pasa a llamarse emblema, así que el comienzo de la tradición puede atestiguar más bien en 1534, cuando Alciato siguió el proceso de ilustración de su obra de forma que las imágenes acompañaran de forma activa el significado moral del texto poético. De aquí nació un uso de la imagen que se desarrolló de forma coherente a la moda del tiempo, pasando los estilos artísticos y siendo testimonio de la condición de las personas subsaharianas en nuestras sociedades, tanto en las mismas imágenes que ilustraban las diferentes ediciones de la obra de Alciato como en los retratos de época barroca y rococó, hasta incluso los anuncios más moderno que nos brinda claras informaciones no sólo sobre la condición de las personas negroafricanas, sino también nos otorgan coordenadas sobre el desarrollo colonial, industrial y social de las sociedades europeas de los últimos dos siglos. Todo esto a partir de un epigrama y de una fábula, dos fuentes antiguas que proliferaron en el tiempo y que nunca perdieron su fuerza evocadora desde que se redescubrieron en época humanística. A partir del índice emblemático este *tòpos* fue muy probablemente el más interesante por su continuidad de representación, por sus modificaciones e interpretaciones, pero la emblemática sirvió de modelo para otras imágenes que formaban el tema central en obras de mayor rango artístico como los retratos y, más en general, las pinturas. Siempre quedando en los límites establecido en este anexo, es decir los emblemas, empresas o jeroglíficos que nos cuentan algo de la esclavitud antigua y moderna, ya se ha comentado la empresa de Claude Paradin titulada *Servitus libera* donde se enseña una cabeza de perfil mientras una lezna está horadando la oreja.¹⁷⁵ La indicación del autor refiere de la tradición bíblica según la cual a los siete años de edad había que elegir entre la libertad y la imperecedera esclavitud; en el caso de esta segunda opción el niño se vería horadar la oreja por una lezna para alegóricamente mejor entender los mandamientos divinos. Más allá de los diferentes matices de interpretación expuesto por el mismo Paradin, he encontrado un ejemplo artístico más reciente titulado *Le percement d'oreille* (“La perforación del oído”) (Fig. A47).

¹⁷⁵ Véase más arriba en este mismo capítulo.



Fig. A47

Escuela de Antoine Pesne o Jean-François de Troy, *La perforación del oído*, final XVII-inicio XVIII, Musée d'histoire, Château des Ducs de Bretagne, Nantes.

Se trata de obra de atribución incierta que flota entre la escuela de Antoine Pesne o la mano de Jean-François de Troy y creada a caballo entre los siglos XVII y XVIII, pero lo que más importa es la iconografía que, sin conocer la empresa de Paradin o la palabra bíblica de referencia, resultaría iconológicamente incomprensible. Pues, vemos a una mujer (cuya identidad queda todavía desconocida y que, visto su atuendo y el hombro descubierto que poco se corresponderían a una dama de la época, podría incluso ser una alegoría) que está a punto de horadar con un largo palillo la oreja del pequeño esclavo que está entre sus brazos. La condición de esclavitud de este niño, que parece ser más bien mulato, se hace bastante intuitiva por la presencia del collar, del cual ya hemos hablado y que se empezó a representar ya en las ilustraciones xilográficas de la fábula de Aftonio y del emblema de Alciato y, claramente del mencionado gesto que iba a significar exactamente la inmutable y perpetua condición de esclavo. Algo que no se concilia con

la palabra bíblica es la supuesta intención del niño que en la pintura no parece elegir su suerte sino la padece por decisión de su “dueña” que lo castiga con esta imperecedera pena para toda la vida. Es probable que esta representación que ya se encamina hacia los estereotipos artísticos rococó haga referencia a la palabra de la Escritura pero reinterpretando la acción de horadar la oreja a nivel de verdadero castigo, al mismo nivel de las marcas corporales que condenaban los que las sufrían a un eterno reconocimiento como esclavos, incluso cuando esta condición hubiera terminado en caso de liberación. Una verdadera marca física y social. Queda por definir si esta pintura es más bien alegórica o representa la realidad de un antiguo castigo bíblico que esclavos y esclavas de los territorios franceses de entonces tenían que soportar, además del trato cotidiano más apropiados para los animales y al cual se relaciona el uso del collar, que aquí confirma su existencia.¹⁷⁶ Esta duda sobre la posible realidad representada bajo las idealizadas formas artísticas de una alegoría a la cual se mezcla la tradición emblemática (o simbólica) sobre la esclavitud y la toma de consciencia de la cotidianidad de esclavos y esclavas la puede desenredar el análisis de un ejemplo análogo pero literario, es decir la descripción de la alegoría de la “Servidumbre forzosa” (*Servitù per forza*) acuñada por Cesare Ripa al comienzo del siglo XVII. El humanista italiano, cuya creación literaria tiene muchos rasgos en común con la tradición jeroglífica y emblemática,¹⁷⁷ así describe esta mujer: *con il capo raso, magra, scalza, e mal vestita, che abbia segnato il viso da qualche carattere, e che sia legata con catene e ferri alli piedi* [con cabeza rasurada, delgada, descalza y mal vestida, que tenga la cara marcada por algún carácter y que esté atada con cadenas y hierros a los pies].¹⁷⁸ Claro está, estamos delante de una descripción literaria de una alegoría pero podemos reconocer un compendio de cuanto hasta aquí analizado sobre la simbología sobre la esclavitud y todo algunos datos reales que hablan sin duda de la situación en vida de esclavos y esclavas en la época del escribiente. De hecho, el primer jeroglífico presentado al respecto en este anexo itera la información

¹⁷⁶ Se trata de mera hipótesis dado que esta es la única representación artística que pude encontrar sobre este tema.

¹⁷⁷ En realidad en las descripciones de sus alegorías la Iconología de Ripa une y resume muchas tradiciones, de las más antiguas y de carácter literario y arqueológico hasta las más moderna y en boga a lo largo del siglo XVI como la relación y compenetración entre palabra e imagen típico de la literatura emblemática a raíz de la cual estaba el originario estudio sobre los jeroglíficos egipcios, la relevancia de las *imagines agentes* en el arte de la memoria, los tratados de mitografía y los aparatos efímeros, junto claramente a los ejemplos artísticos antiguos y a él contemporáneos. Sobre el tema véase la extensa y detallada introducción de Sonia Maffei en Ripa, 2012:LXII-XCVII.

¹⁷⁸ Ibid.:533, alegoría n. 349.2. Trad. propia.

brindada por Valeriano, como repetido también por el mismo Ripa: *si dipinge con il capo raso, perciocché appresso i Greci e Latini (come riferisce Pierio Valeriano nel lib. 32. de' suoi Ieroglifici) era manifesto segno di servitù* [se pinta con la cabeza rapada porque entre los griegos y los latinos (como refiere Pierio Valeriano en el libro 32 de sus Jeroglíficos) era manifiesta señal de servidumbre].¹⁷⁹ Sigue su explicación justificando los “caracteres” que marcan su cara, por el momento el único testimonio en literatura simbólico de este castigo: *il viso segnato nella guisa che dicemmo è chiarissimo segno di privazione di libertà, come chiaramente oggi dí anco si vede* [la cara marcada de la manera antes dicha es signo clarísimo de la privación de la libertad, como se ve claramente hoy día todavía].¹⁸⁰ Además de ser una de las pocas aseveraciones de la práctica que, al ser de matriz simbólica, me hubiera esperado contemplada en más tratados y trabajos centrados en este tema, lo más importante es el cierre del período, donde demuestra conocer el fenómeno de la esclavitud, o sería mejor decir que simplemente podía darse cuenta del hecho simplemente mirando a su alrededor las varias personas esclavizadas y las marcas que deturpaban sus caras. La condición de esclavitud contemporánea queda patente también de las palabras con las cuales explica las características exteriores de esta alegoría: *l'esser magra, scalza, e mal vestita, dimostra in questa spezie di servitù la povertà del vitto, gl'incomodi, e non avere cosa alcuna che la sollievi, ripari, e che cuopra le sue miserie* [el ser delgada, descalza y mal vestida demuestra que en este tipo de servidumbre hay pobreza del victo, incomodidad y no tener cosa alguna que alivie, ampare y que cubra sus miserias].¹⁸¹ Los dos últimos pasajes parecen ser fruto de claro conocimiento de primera mano de la situación de los esclavos y las esclavas que poblaban las ciudades, algo que se nota también comparándolos con las palabras de diversa índole con las cuales explica otras características de su alegoría, las cadenas y la etimología de servidumbre, donde la huella filológica y humanística es más perceptible y se distingue de los dos casos presentados.¹⁸² Sin embargo, Ripa también

¹⁷⁹ Íd.

¹⁸⁰ Íd.

¹⁸¹ Íd.

¹⁸² *La servitù di cui parliamo vien detta “a servando”, perciocché essendo alcuni presi alla guerra, non s'ammazzavano, ma si servavano e si facevano servi, i quali si chiamavano per forza [...] Le catene e gli ferri denotano i duri legami che di continuo tengono oppressa l'infelice vita dello schiavo* [La servidumbre de la que hablamos se dice “a servando”, porque siendo algunos presos de guerra, no se mataban sino se preservaban y se convertían en siervos, lo cuales se llamaban forzosos ... Las cadenas y los hierros indican los duros vínculos que afligen sin parar la vida infeliz del esclavo]; Trad. propia.

en estos pasajes nos otorga un pequeño dato real que podría pasar desapercibido al tratarse de una tratado simbólico, o sea que se pueda interpretar más bien como algo artefacto, más bien testigo de una estratificación de informaciones visuales y literarias pero no tanto de la realidad cotidiana. En efecto, cabe destacar que esta es la segunda alegoría de tres dedicada a la servidumbre, pero es la única al que se le añade el adjetivo “forzosa”. De hecho, explicando el origen de la palabra afirma proceder del latín *a servando*, traducible al italiano *serbare* y al castellano “preservar”, debido al hecho de que estos sirvientes se forzaban a su nueva actividad porque presos de guerra.¹⁸³ Pues, terminar esta observación de los datos que puedan nacer de la investigación emblemática y simbólica sobre la esclavitud histórica y contemporánea a los siglos XVI y XVII con este pasaje de Ripa me parece lo más apropiado dado la cantidad de informaciones de diversas índoles que nos da el autor italiano con esta alegoría como también para aseverar que estos símbolos, atributos y composiciones emblemáticas otorgan muchos datos que, como se ha demostrado, pueden reestablecer muchos elementos del cuadro compuesto por la condición y características de la esclavitud.

Conclusión

No cabe duda de que en ámbito emblemático (que recordemos entenderse aquí como contenedor de creaciones jeroglíficas, de emblemas y de empresas) la esclavitud sea tema que por cuanto actual y presente en todas las sociedades europeas de los siglos XVI y XVII, exactamente cuándo eclosionó con toda su fuerza la práctica emblemática en Europa, se trate marginalmente o, cuanto menos, no se afirme como uno de los argumentos más debatidos y del cual sacar moralejas y reflexiones, algo que identifica la precisa finalidad de los emblemas y de la nueva manera de entender los jeroglíficos barrocos. Al contrario, no sorprende que la mayoría de las interpretaciones emblemáticas sobre la esclavitud hagan referencia a la antigüedad, respondiendo entonces a la índole humanística que buscaba retroceder en el tiempo gracias al estudio de los textos clásico

¹⁸³ Es bien sabido que una de las causas por las cuales se aceptaba y permitía la esclavitud es por razones de guerra. De hecho, ya a partir de las Siete partidas en el siglo XII se establecía que ser presos de guerra, razones naturales y decidir convertirse en esclavo en vida eran los tres motivos por los cuales se aceptaba la esclavitud. A lo largo de los siglos la última razón se fue perdiendo, pero las dos primeras siguieron vigentes también en los siglos venideros. Lo que es cierto es que Ripa, al hablar expresamente de esta eventualidad nos informa de algo común y asumido por la sociedad europea del comienzo del siglo XVII. Sobre el tema véase más arriba la nota n. 45.

para conocer mejor los hábitos de aquella época máximamente valorada por su gloria literaria y por los aspectos míticos en cuanto remotos. Las menciones y las alusiones a la situación de esclavos y esclavas contemporáneas resultan muy débiles si las comparamos a las fuentes antiguas y eso en mi opinión puede encontrar una sola explicación: la esclavitud estaba totalmente asumida y aceptada por aquellos estratos sociales más alto como artistas, humanistas, literatos que empleaban personas esclavizadas en su día a día y que lo pensaban algo normal y que no tenía que causar rechazo. De hecho, la única verdadera reflexión contemporánea sobre el tema la deja Sebastián de Covarrubias, pero se trata más bien de una preocupación sobre los peligros que comportaba tener y mantener uno o más esclavos en familia y sus palabras nunca dejan entrever un atisbo de duda sobre la real conveniencia social, jurídica y humana de poseer a una persona y poderla explotar a su querer.

Por otro lado podemos afirmar que algunas tradiciones literarias recogidas por la emblemática, como aquella del blanqueamiento del negro, proliferaron a empezar del siglo XVI para desarrollarse en los siguientes, encontrando nuevas formas de representación que dejaba patente no sólo la existencia de la esclavitud, sino dejando en ocasiones importantes indicios sobre algunas usanzas alrededor de la figura del esclavo de familia: el ser usado como atributo capaz de representar el estatus del dueño o de la dueña; la existencia de collares más “elegante” para algunas ocasiones; el cambio de consideración social de los individuos de tez morena entre los siglos, desde el XVI, cuando la esclavitud era realidad, hasta las décadas posteriores a la abolición. Todo esto fue posible siguiendo el *fil rouge* del emblema de Alciato y de sus declinaciones artísticas. Sin embargo, no cabe duda de que el estudio de las fuentes de archivos es una mina inagotable de noticias e informaciones sobre la condición de los esclavos en el tiempo y en el espacio, pero conseguir relacionar estos estudios con aquellos capaces de brotar del análisis de las fuentes visuales es en mi opinión una metodología capaz de enriquecer las investigaciones sobre el tema para que puedan progresar con nuevas inspiraciones y datos novedosos. Además, el estudio de las alegorías sugeridas por las obras de arte y los elementos simbólicos que se esconden en los entresijos visuales y que pueden hallar explicación en la simbología (y claramente en la emblemática), como en el caso de la perforación de la oreja del esclavo, pueden generar unas nuevas lecturas de la imagen y nuevas preguntas sobre la práctica de la esclavitud. Así que hay que insistir en esta

compenetración de campos de estudios dejando fluir una natural confluencia entre investigaciones y secundando el surgir de nuevas preguntas capaces que empujar los estudios hacia una más plena interdisciplinaridad.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Manuscritas

Colegio Mayor de San Ildefonso (s. XVII), *Certamen poético en honor de Felipe III y de Margarita de Austria, con motivo de visita el cuerpo de San Diego de Alcalá de Henares*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS. Res. 238.

Impresas

Aesopi phrygis (1524) fabellae graece et latine, cum aliis opusculis, quorum index proxima refertur pagella, Basileae, Ioannis Frobenii.

Agustín, Antonio (1587), *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona, Felipe Mey.

Alberti, Leon Battista (1582), *Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*, Traduzidos de Latin en Romance, [s.l.], Alonso Gomez.

Alciato, Andrea (1530), *De verborum significatione libri quatuor*, Lugduni, Gryphius.

Alciato, Andrea (1534), *Emblematum libellus*, Parisiis, Christianus Wechelus.

Alciato, Andrea (1549), *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, Lyon, Gulielmo Rovillio.

Aleandro, Girolamo (1611), *Sopra l'impresa de gli accademici humoristi*, Roma, Giacomo Mascardi.

Alighieri, Dante (1493), *La Commedia, col commento di Cristoforo Landino*, Venezia, Matteo Codecà.

Alonso de Palencia (1490), *Universal vocabulario en latin y en romance*, tomo I, Sevilla (Ed. facsímil en Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967), en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/universal-vocabulario-en-latin-y-en-romance-tomo-i--0/html/>

Ammirato, Scipione (1562), *Il rota ovvero dell'impreses dialogo*, Napoli, Gio. Maria Scotto.

Arfe, Juan de (1587), *Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, Sevilla, Juan de León.

Bansilion, Jean (1608), *L'idolatrie papistique opposee en response à l'idolatrie huguenote de Louys Richeome, provincial des Iesuites*, Geneve, Paul Marceau.

Baños de Velasco, Juan (1670), *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*, Madrid, Mateo de Espinosa.

- Bargagli, Scipione (1578), *La prima parte dell'imprese*, Siena, Luca Bonetti.
- Bargagli, Scipione (1594), *Dell'imprese [...] Alla prima parte, la seconda, e la terza nuovamente aggiunte*, Venetia, Francesco de Franceschi.
- Bartoli, Daniello (1650), *Della Vita e dell'Istituto di S. Ignatio Fondatore della Compagnia di Giesù Libri Cinque*, Roma, Domenico Manelfi.
- Beroaldo, Filippo (1501), *Commentarii [...] in asinum aureum lucii apuleii*, Venetiis, Simonidem Papiensem dictum Bivilaquam.
- Beroaldo, Filippo (1505), *Oratio proverbiorum*, Bononie, Benedictum Bibliopolam Bononiensem.
- Biblia sacra vulgatae* (1592) *editionis Sixti Quinti Pont. Max*, Romae, Typographia Apostolica Vaticana.
- Biblia vulgare novamente impressa corretta & historiada* (1525), Vinegia, Helisabetta de Rusconi.
- Biralli, Simone (1610), *Delle imprese scelte*, Volume secondo, Venetia, Giovanni Alberti.
- Bocchi, Achille (1574), *Symbolicarum quaestionum, De universo genere, quas serio ludebat, Libri quinque*, Bononiae, Societatem Typographiae Bononiensis.
- Bocchi, Francesco (1584), *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino*, Fiorenza, Giorgio Marescotti.
- Borja, Juan de (1581). *Empresas morales*. Praga: Jorge Nigrin.
- Borja, Juan de (1680). *Empresas morales*. Bruselas: Francisco Foppens.
- Brandt, Sebastian (1494), *Das Narrenschiff*, Basel, Johann Bergmann von Olpe.
- Breve relación* (1622) *de las fiestas que se hizieron en la Ciudad de Toledo a las canonizaciones de san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Iesus, y S. Francisco Xavier Apóstol de la India*. Toledo: Diego Rodríguez.
- Camerarius, Joachim (1677). *Symbolorum et Emblematum centuriae quatuor*. Moguntiae: Ludovici Bourgeat.
- Camilli, Camillo (1586). *Imprese illustri di diversi discorsi*. Venetia: Francesco Ziletti.
- Capaccio, Giulio Cesare (1592). *Delle imprese trattato [...] In tre Libri divisi*. Napoli: Gio. Giacomo Carlino, Antonio Pace.
- Carvallo, Luís Alfonso de (1602), *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poetica y versificatoria pertenece*, Medina del Campo, Juan Godinez.
- Castiglione, Baldassarre (1528), *Il libro del cortegiano*, [s.l.] [s.e.].
- Caussin, Nicolas (1618). *Electorum symbolorum et parabolarum historicarum syntagmata, ex Horo, Clemente, Epiphanio & aliis cum notis & observationibus*. Paris, Beauvais.

Caussin, Nicolas (1654), *Polihystor symbolicus. Electorum Symbolorum, & Parabolarum historicarum Stromata, XII Libris complectens*, Coloniae Agrippinae, Ioannem Kinchium. (ed. princeps: Paris, Beauvais, 1618).

Ciruelo, Pedro (1528). *Expositio libri missalis peregrina [...] addita sunt & tria eiusdem auctoris opuscula, De arte predicandi; De arte memorandi; et De correctione kalendarij*, Universitate Complutensis, Michaelis de Eguia.

Conti, Natale (1568). *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venetiis, Al segno della fontana.

Contile, Luca (1574). *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli academici Affidati*, Pavia, Girolamo Bartoli.

Cousteau, Pierre (1555), *Pegma cum narrationibus philosophicis*, Lugduni, Matthiam Bonhomme.

Covarrubias y Horozco, Sebastián de (1610), *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sanchez.

Covarrubias y Horozco, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sanchez.

Crinito, Pietro (1504), *Commentarii de honesta disciplina*, Florentie, Philippi de Giunta.

Croiset, Giovanni (1728), *Le vite de' santi per tutti i giorni dell'anno, con brevi riflessioni morali nel fine d'ogni vita*, Tomo secondo, Venezia, Stamperia Baglioni.

Danti, Vincenzo (1567), *Il primo libro del trattato delle perfette porportioni*, Firenze, [s.e.].

De Bardi, Piero (1642), *Discorsi di Massimo Tirio, filosofo platonico*, Venetia, Giunti.

Della Porta, Giovan Battista (1566), *L'arte del ricordare*, Napoli, Mattio Cancer.

Discorso sopra la mascherata (1565) della genealogia del'Iddei de Gentili, Firenze, Giunti.

Domenichi, Lodovico (1566), *Dialogo dell'imprese militari et amoroze di monsignor Giovio vescovo di Nocera, con un Ragionamento di Messer Lodovico Domenichi*, Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari.

Donati, Alessandro (1631), *Ars poetica*, Romae, Guilielmi Facciotti.

Erasmi Roterodami (1513) Germaniae decoris adagiorum chiliades tres, ac centuriae fere totidem, Basilea, Ioannis Frobenii.

Fasanini Filippo (1517), *Hori Apollini Niliaci Hieroglyphica, hoc est de sacris Aegyptiorum literis libelli duo*, Bononiae, Hyeronimum Platonidem.

Farra, Alessandro (1571), *Settenario dell'humana riduzione*, Casal Maggiore, Farra di Bartoli.

Félibien, André (1668), *Conferences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, París, Frederic Leonard.

Ferro, Giovanni (1623), *Teatro d'impresa*, Venetia, Giacomo Sarzina.

Ficoroni, Francesco (1757) *Gemmae antiquae litteratae*, Roma, Joannis Zempel.

García, Francisco (1722), *Vida, virtudes y milagros de S. Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús*, Madrid, Don Gregorio Herмосilla.

Garzoni, Tomaso (1589), *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venetia, Gio. Battista Somasco.

Gilio, Giovanni Andrea (1564), *Due Dialogi*, Camerino, Antonio Gioioso.

Giovio, Paolo (1555), *Dialogo dell'impresa militari et amorose*, Roma, Antonio Barre.

Giovio, Paolo (1561), *Dialogo de las empresas militares y amorosas [...] con un razonamiento a ese proposito del magnifico señor Ludovico Domenici. Todo nuevamente traduzido en Romance Castellano por Alonso de Ulloa. Añadimos a esto las empresas heroicas y morales del Señor Gabriel Symeon*, Lyon, Guilliemo Roville.

Giraldi, Lilio Gregorio (1548), *De deis Gentium varia & multiplex historia*, Basileae, Ioannem Oporium.

Gómez de Castro, Álvaro (1546), *Publica Laetitia, qua dominus Ioannes Martinus Silicaeus Archiepiscopus Toletanus ad Schol Complutensis susceptus est*, Compluti, Ioannes Brocar.

Gontery, Jean (1608), *La response du P.J. Gontery, de la Compagnie de Iesus, à la demande d'un gentilhomme de la religion prétendue réformée, touchant l'usage des images*, París, Pierre Courant.

Gracián, Lorenzo (1648), *Agudeza y Arte de Ingenio en que se explican todos los modos y diferencias de Concetos, con exemplares escogidos de todo lo mas bien dicho, assi sacro como humano*, Huesca, Juan Nogues.

Grazzini, Anton Francesco (1750), *Tutti i Trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici*, Cosmopoli, [s.e.].

Gutiérrez de los Ríos, Gaspar (1600), *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*, Madrid, Pedro Madrigal.

Gúzman, Juan de (1612), *Relación de las honras que se hizieron en la Ciudad de Cordova, a la muerte de la Serenissima Reyna Señora nuestra, doña Margarita de Austria que Dios aya*, Cordova, Viuda de Andres Barrera.

Hernández de Macera, Domingo (1607), *Libro del arte de cocina*, Salamanca, Antonia Ramírez.

Horapollini Niloï (1835) *Hieroglyphica*, edidit Leemans, Conradus, Amstelodami, Muller et Socios.

Horozco y Covarrubias, Juan (1589), *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta.

Iglesia, Nicolas de la (1659), *Flores de Miraflores. Hyeroglificos Sagrados, Verdades figuradas, Sombras Verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen Madre de Dios maría Señora nuestra*, Burgos, Diego de Nieva y Murillo.

Imago primi saeculi (1640) *Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis Repraesentata*, Antverpiae, ex officina plantiniana, Balthasaris Moreti.

Kästner, Christian August (1805), *Mnemonik oder die Gedächtnisskunst der Alten systematisch bearbeit*, Leipzig, Paul Gotthelf.

Klüber, Johann Ludwig (1804), *Compendium der Mnemonik oder Erinnerungswissenschaft*. Erlangen, [s.e.].

Latassa, Felix de (1798), *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1500 hasta 1599*, Tomo I, Pamplona, Joaquin de Domingo.

Lavanha, João Baptista (1622), *Viagem da católica real magestade del rey D. Felipe III ao Reyno de Portugal*, Madrid, Thomas Iunti.

Leonardo da Vinci (1784). *El tratado de la pintura y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*; traducidos e ilustrados con algunas notas por Don D.A. Rejón de Silva, Madrid, Imprenta Real.

Leutsch, E.L.; Schneidewin, F.G. (1839), *Corpus paroemiographorum graecorum*, Tomo I, Gottingae, Vandenhoeck et Ruprecht.

Libro de las honras (1603) *que hizo el Colegio de la Compañía de IESUS de Madrid, a la M.C. de la Emperatriz doña Maria de Austria, fundadora del dicho Colegio*, Madrid, Luís Sánchez.

Liruti, Giangiuseppe (1780), *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, Vol. 3, Udine, Fratelli Gallici alla Fontana.

López, Diego (1615), *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera, Juan de Mongaston.

López de Hoyos, Juan (1569), *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y suntuosas exequias fúnebres de Doña Isabel de Valois*, Madrid, Pierres Cosin.

López Pinciano, Alonso (1596), *Philosophia antigua poética*, Madrid, Thomas Iunti.

Lucarini, Alcibiade (1629), *Imprese dell'offitioso accademico intronato*, Siena, Stamparia d'Ercole Gori.

Luque Fajardo, Francisco (1610), *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del glorioso S. Ignacio fundador de la Compañía de Iesus*, Sevilla, Luis Estupiñan.

- Luque Fajardo, Francisco (1616), *Relación de las fiestas que la cofradía de Sacerdotes de San Pedro ad Vincula celebró en su Paroquial Yglesia de Sevilla a la Purissima Concepcion de la Virgen Maria nuestra Señora*, Sevilla, Alonso Rodriguez Gamarra.
- Maffei, Giovan Pietro (1658), *Vita S. ignatii Fundatoris Societatis Iesu*, Lugduni, Antonio Molin.
- Mal Lara, Juan, de (1568), *La philosophia vulgar [...] Primera parte que contiene mil refranes glosados*, Sevilla, Hernando Diaz.
- Mariani, Anton Francesco (1842), *Vita del patriarca s. Ignazio fondatore della Compagnia di Gesù*, Roma, Alessandro Monaldi Tipografo.
- Marsilii Ficini* (1576) [...] *Operum*, Basilea, Heinrich Petri, vol. II.
- Martínez de la Vega, Geronimo (1620), *Solenes, i grandiosas Fiestas, qua la noble, i leal Ciudad de Valencia a echo por la Beatificación de su Santo Pastor, i Padre D. Tomas de Villanueva*, Valencia, Felipe Mey.
- Martínez Montaña, Francisco (1790), *Arte de cocina, pasteleria, vizcocheria, y conservería*, Madrid, Joseph Doblado (ed. princeps 1611).
- Martínez Racionero, Juan (1599), *Relación de las exequias que la muy insigne ciudad de Caragoça ha celebrado, por el Rey Don Philipe nuestro señor [...] Con el certamen que la universidad propuso, los Versos, Letras y Geroglificos que se hizieron*, Caragoça, Lorenzo de Robles.
- Masen, Jakob (1650), *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omni tam materiae, quam formae verietate*, Coloniae, Ioannis Antonii Kinchii.
- Mata, Gabriel de (1598), *Vida, muerte y milagros de S. Diego de Alcala, en otava rima [...] Con las hieroglificas y versos que en alabança del santo se hizieron en Alcala, para su procession y fiesta*, Madrid, casa del Licenciado Castro.
- Mazzocchi, Alessio Simmaco (1797), *In mutilum campani amphitheatri titulum aliasque nonnullas Campanas Inscriptiones commentarius*, Neapoli, Vincentii Ursini.
- Mendo, Andres (1662), *Principe perfecto y ministros aiustados, documentos políticos, y morales. En emblemas*, Leon de Francia, Horacio Boissat y George Remeus.
- Menestrier, Claude François (1662), *L'Art des Emblemes*, Lyon, Benoist Coral.
- Mengardi, Francesco (1791), *Delle pitture del chiostro maggiore del monastero di S. Giustina di Padova e di quattro stampe delle medesime, ¿Padua?*, [s.e.].
- Menochio, Stefano (1654), *Historia sacra de gli atti de gli apostoli*, Roma, Stamparia d' Ignatio de' Lazzari.
- Mercati, Michele (1589), *Degli obelischi di Roma*, Roma, Domenico Basa.
- Mexia, Pedro de (1570), *Silva de varia lection*, Sevilla, Hernando Díaz (1ª ed. 1540).

Monforte y Herrera, Fernando de (1622), *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid en la canonización de san Ignacio de Loyola y S. Francisco Xavier*, Madrid, Luís Sánchez.

Montenay, Georgette de (1571), *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon, Jean Marcorelle.

Morgenstern, Johann Karl Simon (1835), *Comentatio de arte veterum mnemónica*, Dorpati, Schünmann.

Muratori, Ludovico Antonio (1742). «Dissertazione VII. Sopra l'ascia sepolcrale», en *Saggi di dissertazioni accademiche pubblicamente lette nella nobile accademia etrusca dell'antichissima città di Cortona*, Tomo II, Roma, Fratelli Pagliarini, pp. 133-150.

Nadal, Jerónimo (1596), *Evangelicae historiae imagines ex ordine Evangeliorum, quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur, In ordinem temporis vitae Christi digestae*, Antuerpiae, Ioannem Moretum.

Nebrija, Antonio de (1589), *Dictionarium [...] Imo recens accessio facta ad quadruplex eiusdem antiqui Dictionarii supplementum*, Granatae, Melchior Rodriguez Mercader (1ª ed. 1492).

Ortí, Marco Antonio (1640), *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, Valencia, Juan Bautista Marçal.

Ortíz, Lorenzo (1677), *Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*, Sevilla, Juan Francisco de Blas.

Ortíz, Lorenzo (1687), *Ver, Oír, Oler, Gustar, Tocar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*, León de Francia, Anisson, Posuel y Rigaud.

Pacheco, Francisco (1649), *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Fajardo.

Palazzi, Giovanni Andrea (1575), *I discorsi [...] sopra l'impresa*, Bologna, Alessandro Benacci.

Pallavicino, Sforza (1828), *Trattato dello stile e del dialogo*, Reggio, Torreggiani e Compagno.

Paleotti, Gabriele (1582), *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri*, Bologna, Alessandro Benacci.

Palmireno, Juan Lorenzo (1566), *Tertia & ultima pars rhetoricae*, Valentiae, Ioannis Mey.

Palomino, Antonio (1715), *El museo pictórico y escala óptica*, Tomo I, Madrid, Joseph del Villar y Villanueva.

Palomino, Antonio (1724), *El museo pictórico y escala óptica*, Tomo II, Madrid, Viuda de Juan García Infançon.

Paradin, Claude (1551), *Devises heroïques*, Lyon, Jean de Tournes et Guil Gazeau.

- Paradin, Claude (1553), *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon, Jean de Tournes.
- Paradin, Claude (1557), *Devises heroïques*, Lyon, Jean de Tournes et Guil Gazeau
- Paradin, Claude (1567), *Symbola Heroica*, Antuerpiae, Christophori Plantini.
- Pereiro, Benito (1610), *Commentariorum et Disputanionum in Genesim, Tomus Secundus*, Lugduni, Horatii Cardon.
- Pérez de Moya, Juan (1611), *Filosofia secreta, donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios*, Alcalá de Henares, Andrés Sánchez de Ezpeleta.
- Perrière, Guillaume de la (¿1539?), *Le Theatre des bons engins, auquel sont contenu cent Emblemes*, Paris, Denis Ianot.
- Piccinelli, Filippo (1678), *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate*, Venetia, Nicolò Pezzana.
- Pietrasanta, Silvestro (1634), *De symbolis heroicis libri IX*, Antuerpiae, Balthasaris Moreti.
- Pittoni, Giovanni Battista (1562), *Imprese di diversi prencipi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri*, Venetia, [s.e.].
- Pittoni, Battista (1568), *Imprese di diversi prencipi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri*, Venetia, [s.e.].
- Pontano, Jacobo (1594), *Poeticarum institutionum libri tres*, Ingolstadii, Davidis Sartorii.
- Ponzileoni, Ludovico (1823), *Salterio davidico secondo la interpretazione dei padri e degli espositori*, Tomo II, Roma, Stamperia Salviucci.
- Porres, Francisco Ignacio de (1658), *Iusta poética zelebrada por la Universidad de Alcalá Colegio Mayor de S. Ildefonso, en el Nacimiento del Principe de las Españas*, Alcalá, María Fernández.
- Possevino, Antonio (1593), *Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum*, Vol. 2, Romae, Typographia Apostolica Vaticana.
- Possevino, Antonio (1594), *Tractatio de Poesi & Pictura ethnica, humana & fabulosa collata cum vera, honesta, & sacra*, Lugduni, Ioannem Pillehotte.
- Possevino, Antonio (1607), *Bibliothecae selectae de ratione studiorum*, Vol. 2, Coloniae Agrippinae, Ioannem Gymnicum Monocerote.
- Pothier, Robert G. (1842), *Le pandette di Giustiniano*, vol. IV, Venezia, Antonio Bazzarini.
- Prose fiorentine* (1730) raccolte dalle smarrito accademico della crusca, Tomo terzo contenten Lezioni, Venezia, Domenico Occhi.
- Ratio atque instituto studiorum* (1591), Romae, Collegio Societatis Iesu.

Raulino, P. Francesco (1648), *Pompa dell'esequie celebrate al Serenissimo Odoardo Duca di Piacenza, di Parma & C. dal Serenissimo Duca Ranuccio II*, Piacenza, Gio. Francesco Ardizzone.

Relación (1610) *de la fiesta que en la beatificación del B.P. Ignacio fundador de la Compañía de Iesus, hizo su Collegio de la Ciudad de Granada, en catorze de Febrero de 1610*, Sevilla, Luys Estupiñan.

Relación (1618) *de la Fiesta que la insigne Universidad de Baeça celebrò a la Inmaculada Concepcion de la Virgen Nuestra Señora*, Baeça, Pedro de la Cuesta.

Relatione (1610) *della festa fatta in Milano per la canonizatione di S.to Carlo Card. di S. Prassede & arcivescovo di detta Città Milano*, Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia.

Ricciardi, Antonio (1591), *Commentariorum symbolicorum*, 2 Vols, Venetiis, Franciscum de Francischis Senensem.

Richeome, Louis (1597), *Trois discours pour la religion catholique, des miracles, des saints, & des images*, Bourdeaus, S. Millange.

Richeome, Louis (1601), *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Paris, Laurens Sonnius.

Richeome, Louis (1608), *L'Idolatrie Huguenote figurée au patron de la vieille payenne*, Arras, Guilleume de la Riviere.

Rinaldi, Oratio (1583), *Specchio di scienze et compendio delle cose*, Venetia, Francesco Ziletti.

Rime (1568) *de gli Accademici Occulti con le loro imprese et discorsi*, Brescia, Vincenzo di Sabbio.

Ripa, Cesare (1593), *Iconologia ovvero descrizione dell'immagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, Heredi di Gio. Gigliotti.

Ripa, Cesare (1603), *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, Roma, Lepido Facii.

Rodríguez de Ardila, Pedro (1611), *Las Honras que celebros la famosa, y gran Ciudad de Granada, en la muerte de las Serenissima Reyna de España doña Margarita de Austria, mujer del Rey don Felipe tercero nuestro señor, en 13 de Octubre de 1611 con la descripción de los Reales túmulos, y los demás trabajos de ingenio*, Granada, Bartolomé de Lorençana.

Rojas, Fernando de [1520], *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, Sevilla, [Jacobo Cromberger].

Ruscelli, Girolamo (1556), *Ragionamento di Mons. Paolo Giovio sopra i motti, & disegni d'arme, & d'amore, che communement chiamano imprese, con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto*, Venetia, Giordano Ziletti.

- Ruscelli, Girolamo (1566), *Le imprese illustri*, Venetia, Francesco Rampazetto.
- Ruscelli, Girolamo (1584), *Le imprese illustri*, Venetia, Francesco de Franceschi.
- Saavedra Fajardo, Diego (1640), *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*, Monaco, Nicolao Enrico.
- Sagredo, Diego de (1549), *Medidas del Romano*, Toledo, Juan de Ayala.
- Salazar, Alonso de (1610), *Fiestas, que hizo el Insigne Collegio de la Compañía de Iesus de Salamanca, a la Beatificación del glorioso Patriarcha S. Ignacio de Loyola*, Salamanca, viuda de Artus Taberniel.
- Sambucus, Johannes (1566), *Emblemata et aliquot nummi antiqui operis*, Amberes, Chr. Plantini.
- Sánchez de Espejo, Andres (1645), *Relación historia de las exequias, túmulos y pompa funeral que el Arçobispo, Dean y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor, y Ciudad de Granada hizieron en las Honras de la Reyna nuestra señora doña Ysabel de Borbón*, Granada, Baltasar de Bolibar y Francisco Sánchez.
- Sánchez de las Brozas, Francisco (1579), *Commentaria in Andreae Alciati Emblemata*, Lugduni, Guliel. Rovilium.
- Scarlattini, Ottavio (1684), *L'huomo e sue parti figurato e simbolico*, Bologna, Giacomo Monti.
- Selecta epigrammata (1529) graeca latine versa, ex septem Epigrammatum Graecorum libris*, Basileae, Io. Bebelii.
- Taegio, Bartolomeo (1571), *Il Liceo [...] dove si ragiona dell'arte di fabbricare le imprese conformi ai concetti dell'animo, et si discorre intorno al poetico figmento delle muse*, Libro secondo, Melano, Paolo Gottardo Pontio.
- Taja, Agostino (1750), *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini.
- Tasso, Torquato (¿1594?), *Dialogo dell'imprese*, Nápules, Stamperie dello Stigliola.
- Terencio Africano, Publio (1499), *Comoediae cum directoris vocabulorum et sententiarum, necnon cum glossa interlineari et commentariis Aelii Donati, Guidonis Iuvenalis et Jodoci Badii Ascensii*, Urbe Argentina, Johannem Grüninger.
- Typtotius, Jacobus; De Boodt; Anselmus; Sadeler, Egidius (1601-1603), *Symbola Divina & Humana Pontificium, Imperatorum, Regum*, 3 vols, Praga: [s.e.].
- Urreta, Luís de (1610), *Historia eclesiastica, política, natural y moral de los grande y remotos Reynos de la Etiopia, Monarchia del Emperador llamado Preste Juan de las Indias*, Valencia, Pedro Patricio Mey.
- Vaenius, Otto (1655), *Amoris divini emblemata*, Antverpiae, ex officina plantiniana Balthasaris Moreti.

Van der Sandt, Maximilian (1626), *Theologia symbolica*, Moguntiae, Ioannis Theobaldi Schönauetteri.

Valeriano, Giovan Piero (1556), *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii*, Basileae, Michael Isengrin.

Valeriano, Giovan Piero (1575), *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum, aliarumque gentium literis Commentarii [...]* A Caelio Augustino Curione duobus Libris aucti et multis imaginibus illustrati, Basileae, Thomam Guarinum.

Valeriano, Giovan Pierio (1576), *Commentaires hieroglyphiques ou images des choses*, Lyon, Barthelemy Honorat.

Valeriano, Giovan Pierio (1625), *I Ieroglifici overo commentarii delle occulte significationi de gl'Egittii & altre nationi*, Venetia, Gio. Battista Combi.

Valeriano, Pierio (1829), *La infelicità dei letterati*, di Tollio, Cornelio la traduzione dal latino, Milano, Tipografia Malatesta di F. Tinelli.

Vega, Garcilaso de la (1612), *Obras*, Con las anotaciones por el Mro. Francisco Sanchez Brocense, Madrid, Juan de la Cuesta.

Vega, Lope de (1650), *El prodigio de Etiopía. Comedia Famosa*, [s.l.][s.e.].

Velázquez de Acevedo, Juan (1626) *El Fénix de minerva y arte de memoria*, Madrid, Iuan Gonçalez.

Ventura, Gioacchino (1843), *Le bellezze della fede, ovvero La felicità di credere in Gesù Cristo e di appartenere alla vera chiesa*, Roma, Giovanni Battista Zampi.

Villava, Juan Francisco (1613), *Empresas espirituales y morales*, Baeça, Fernando Díaz de Montoya.

Virgili, Polidoro (1498), *Proverbiorum libellus*, Venetiis, Christophorum de Pensis.

Vitruvio Pollione (1521), *De architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare*, Como, Gotardus de Ponte.

Zabarella, Giacomo (1670), *Il pileo overo nobiltá heroica & origine gloriosissima dell'eccellentissima famiglia Capello*, Padova, Pietro Maria Frambotto.

Zárraga, Francisco de (1684), *Séneca juez de sí mismo*, Burgos, Juan de Viar.

FUENTES SECUNDARIAS

AA.VV. (1992), *Reyes y Mecenas: los Reyes Católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid, Electa.

AA.VV. (1997), *Speculum Humanae vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa moderna: catálogo de la exposición*, La Coruña, Xunta de Galicia.

Abbondanza, Roberto (1960), S.v. «Alciato, Andrea», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma, Istituto de la Enciclopedia Italiana.

Abbondanza, Roberto (1957), «A proposito dell'epistolario dell'Alciato» *Annali di storia del diritto*, 1, pp. 467-500.

Abella Rubio, Juan José (1978), «El túmulo de Carlos V en Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 44, 177-200.

Acciarino, Damiano (2018), *Lettere sulle grottesche (1580-1581)*, Roma, Aracne Editrice.

Acidini Luchinat, Cristina (1982), «La grottesca», en *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, Turín, Einaudi, pp. 161-200.

Andés-Gallego, José; García Añoveros, Jesús María (2002), *La Iglesia y la esclavitud de los negros*, Pamplona, Eunsa.

Albardonedo Freire, Antonio J. (1998), «Las trazas y construcción de la Alameda de Hércules», *Laboratorio de arte*, 11, pp. 135-165.

Alberti, Leon Battista (1966), *L'Architettura [De re aedificatoria]*, texto latino e traduzione a cura di Orlandi, Giovanni; introduzione e note di Portoghesi, Paolo, 2 vols., Milán, Edizioni Il Polifilo.

Alberti, Leon Battista (1973), *Opere volgari. Volume terzo. Trattati d'arte; Ludi rerum mathematicarum; Grammatica della lingua toscana; Opuscoli amatori; Lettere*; a cura di Grayson, Cecii, Bari, Laterza.

Alciato (1993), *Emblemas*; Edición y comentario: Sebastián, Santiago; Prólogo: Egidio, Aurora; Traducción actualizada de los Emblemas: Pedraza, Pilar, Madrid, Akal.

Alciato, Andrea (2009). *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*; Introduzione, traduzione e commento di Gabriele, Mino, Milán, Adelphi.

Alenda y Mira, Jenaro (1903), *Relaciones de solmnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.

Allen, Cameron don (1970), *Misteriously Meant: The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore, Londres, Hopkins.

Allo Manero, M^a Adelaida (1993), *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza, Universidad.

Allo manero, María Adelaida; Esteban Lorente, Juan Francisco (2004), «El estudio de las exequias reales de la monarquía Hispánica: Siglos XVI, XVII y XVIII», *Artigrama*, 19, 39-94.

Ambrogio, Sant' (1979), *Opere esegetiche I: I sei giorni della creazione*; Introduzione, traduzione, note e indici di Banterle, Gabriele, Milán-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Città Nuova Editrice.

Ambrosio de Milán (2013), *El paraíso. Caín y Abel. Noé*, introducción, traducción y notas de López Kindler, A., Madrid, Ciudad Nueva.

Anaya Hernández, Luís Alberto (2000), «Huidas de esclavos desde Canarias a Berbería en la primera mitad del siglo XVI», en AA.VV., *Coloquio de historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 849-858.

Andrés González, Patricia (2008), «Emblemática y orfebrería en Castilla y León: la custodia de Juan de Arfe en la catedral de Valladolid», en Chaparro Gómez, César; García Arranz, José Julio; Roso Díaz, José; Ureña Bracero, Jesús (coords), *Paisajes emblemáticos. La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, Badajoz, Junta de Extremadura, 517-534.

Andrés González, Patricia (2010), *Arte, fiesta e iconografía en torno a la eucaristía. Juan de Arfe y su obra: la custodia monumental de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento.

Andrés González, Patricia (2013), «Emblemática mariana en Juan de Roelas: la Alegoría de la Inmaculada del Museo Nacional de Escultura de Valladolid», en Martínez Pereira, Ana; Osuna, Inmaculada; Infantes, Víctor (eds.), *Palabras, Símbolos, Emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid, Turpin Editores, 139-150.

Andrés González, Patricia (2015), «"Hieroglíficos y empresas" en la custodia hispalense de Juan de Arfe», *Laboratorio de Arte*, 27, 113-132.

Angulo Iñiguez, Diego (1950), «Los relieves del patio de la Universidad de Salamanca», *Archivo Español de Arte*, 23, 356.

Apollonio, Silvia (2010), «Prime ricerche sui Fasti di Sforza Pallavicino», *Aevum*, 83, 3, pp. 767-793.

Arbizzoni, Guido (2002), «Un nodo di parole e di cose»: storia e fortuna delle imprese, Roma, Salerno editrice.

Arce, Fernando de (2002), *Adagios y Fábulas*; Introducción, edición crítica, traducción anotada e índices a cargo de Serrano Cueto, Antonio; Prólogo de Maestre Maestre, J. M^a., Alcañiz-Madrid, del Laberinto.

Arco y Garay, Ricardo del (1934), *La erudición aragonesa en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, bibliotecarios y Arqueólogos.

Arcos Pereira, Trinidad (2015), «Los primeros niveles de la enseñanza de la retórica: los progymnasmata», en Maestre Maestre, José M^a, et al. (eds.), *Humanismo y pervivencia*

del mundo clásico. Homenaje al profesor Juan Gil, Vol. 3, Alcañiz, Madrid, Instituto de estudios humanísticos, CSIC, pp. 1163-1190.

Arcos Pereira, Trinidad; Cuyás de Torres, M^a. Elisa (2008), «Los *Scholia* de Juan de Mal Lara al *progymnasma* de la fábula de Aftonio», *CFC* (L), 28.1, pp. 115-137.

Arellano, Ignacio (1999), «Notas sobre la Biblia en los autos de Calderón», en AA.VV., *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el Arte y en la Literatura*, Valencia-Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 17-52.

Asante, Maefi Kete (2001), «Afrotopia: The roots of African American popular history», *Journal of World History*, 12, pp. 226-230.

Ausonio (1990), *Obras II, epigrammata*; Traducción y notas de Alvar Ezquerro, Antonio, Madrid, Gredos.

Ayala, Jorge M. (1979), *Reflejo y reflexión. Baltasar Gracián: un estilo de filosofar*, Zaragoza, Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón.

Backer, Alois de; Sommervogel, Charles (1876), *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus ou notices bibliographiques*, Vol. III, Lovaina-Lyon, De Bakcer-Sommervogel.

Báez de Sepúlveda, Jorge (1998), *La relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la magestad la reyna nuestra señora doña Ana de Austria, en su felicísimo casamiento que en la dicha ciudad se celebró*, edición y notas de López Poza, Sagrario; Canosa Hermida, Begoña, [Segovia], Fundación Don Juan de Borbón.

Bailey, Gauvin A. (2003), *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565-1610*, Toronto, University of Toronto Press.

Balsamo, Luigi (2011). «Il gesuita Antonio Possevino, un eroe del suo tempo», *La Bibliofilia*, 113, 2, pp. 211-224.

Balsamo, Luigi (2001), «How to doctor a bibliography: Antonio Possevino's practice», en Fragnito, Gigliola (ed), *Church, censorship and culture in early modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 50-78.

Barja de Quiroga, Pedro López (2007), «Historia de la Manumisión en Roma. De los orígenes a los Severos», *Gerión Anejos. Anejo XI*, pp. 16-126.

Barni, Gian Luigi (1954), *Le lettere di Andrea Alciato giureconsulto*, Firenze, Le Monnier.

Bataillon, Marcel (1983), *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Batllori, Miguel (1958), *Gracián y el Barroco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Batllori, Miguel; Peralta, Ceferino (1969), *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza.

Batllore, Miguel (1993), «La Iglesia y la educación: la pedagogía de la *Ratio Studiorum*», en Delgado Criado, Buenaventura (coord.), *Historia de la Educación en España y América. La educación en la España moderna (siglos XVI-XVIII)*, Vol. 2, Madrid, Morata, pp. 64-74.

Bellucci, Nikola D. (2017), «La conoscenza dei geroglifici nel periodo classico (integrazioni a P. Marestaing, *Les écritures égyptiennes et l'antiquité classique*, ad un secolo dall'edizione)», *HABIS*, 48, pp. 621-289.

Benavente, Juan Alfonso de (1972), *Ars et doctrina studendi et docendi*; Edición crítica y estudio por Alonso Rodríguez, Bernardo, Salamanca, Universidad Pontificia.

Benítez Sánchez-Blanco, Rafael (2011), «La expulsión de los moriscos», en AA.VV., *La actividad de los moriscos y la actividad de los corsarios norteafricanos*, Instituto de historia y cultura Naval, XLI jornadas de Historia Marítima. Ciclo de conferencias – octubre 2010, Cuaderno monográfico, 61, Madrid, Ministerio de Defensa, pp. 11-20.

Benítez Sánchez-Blanco, Rafael (2012), *Tríptico de la expulsión de los moriscos. El triunfo de la razón de estado*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée.

Bernal, Martin (1987), *Black Athena: The Afroasiatic roots of classical civilization* (vol. 1), New Brunswick, NJ, Rutgers University Press.

Bernal Rodríguez, Manuel (1982), *Cultura popular y Humanismo: estudio de la Philosophia Vulgar de Juan de Mal Lara (aparato crítico para su comentario)*, Madrid, Fundación Juan March.

Bernat Vistarini, Antonio (2000), «La emblemática de los jesuitas en España: los libros de Lorenzo Ortiz y Francisco Garau», en Zafra, Rafael; Azanza, José Javier (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, pp. 57-68.

Bernat Vistarini, Antonio (2002), «*Emblema in fabula*: El sabio instruido de la naturaleza, de Francisco Garau», en Bernat Vistarini, Antonio; Cull, John T. (eds), *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta, UIB, College of Holy Cross, pp. 83-91.

Bernat Vistarini, Antonio; Cull, John T. (1999). *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal.

Bersani, Pio; Nisio, Stefania; Pizzino, L. (2015), «Acque sacre e mineralizzate, emission gassose, sprofondamenti, vulcanismo e sismicità nell'area romana: dati storici e ulteriori contributi», *Memorie descrittive della Carta Geologica d'Italia*, XCIX, pp. 43-68.

Bestiari Medievali (1996); a cura di Morini, Luigina, Turín, Einaudi.

Betrán, José Luis (ed.) (2010), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo Hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid, Sílex.

Betrán, José Luis (2010a), «El bonete y la pluma: la producción impresa de los autores jesuitas españoles durante los Siglos XVI y XVII», en Betrán, José Luis (ed.), *La*

Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo Hispánico durante la Edad Moderna, Madrid, Sílex, pp. 23-75.

Bodenstedt, Friedrich (1981), *Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene*, Tubinga, Wasmuth.

Bolzoni, Lina (1984), *Il teatro della memoria: studi su Giulio Camillo*, Padua, Liviana.

Bolzoni, Lina (1995), *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Turín, Einaudi.

Bonebakker, Odilia (1998), *The Baptism of the Eunuch in Netherlandish art c. 1523-1750: depictions of the Biblical subject and the question of denominational significance*, [s.l.].

Bono, Salvatore (2016), *Schiavi: Una storia mediterranea (XVI-XIX secolo)*, Bolonia, Il Mulino.

Borghini, Vittorio (1947), *Baldassar Gracián, scrittore morale e teórico del concettismo*, Milán, Ancora.

Bouzy, Christian (1996), «Emblemas, empresas y hieroglíficos en el Tesoro de la lengua de Sebastián de Covarrubias», en López Poza, Sagrario (ed.), *Literatura emblemática hispánica*, actas del II Simposio internacional de Emblemática Hispánica, Coruña, Universidad de Coruña, pp. 13-42.

Bouzy, Christian (2000a), «De los Emblemas Morales al Tesoro de la Lengua y al Suplemento: Sebastián de Covarrubias reescrito por sí mismo», *Criticón*, 79, pp. 143-165.

Bouzy, Christian (2000b), «Neoestoicismo y senequismo en los Emblemas Morales de Juan de Horozco», en Zafra, Rafael; Azanza, Jozé Javier (eds.), *Emblemata Aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 69-78.

Bragaglia, Cristina (1995), «Girolamo del Santo e gli affreschi del chiestro maggiore di Santa Giustina a Padova: fonti iconografiche», *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 82, 1993, 171-194.

Brandt, Sebastian (2011), *La nave de los necios*, Regales Serna (eds.), con 115 grabados atribuidos a Alberto Durer, el maestro de Haintz-Nar, el maestro de Gnad-Her y otros maestros del Renacimiento, Madrid, Akal.

Brown, Jonathan (1988), *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*; versión española de Lleó Cañal, Vicente, Madrid, Alianza Editorial.

Bruno, Giordano (2000), *Corpus iconographicum. Le incisioni nelle opere a stampa*, a cura di Gabriele, Mino, Milán, Adelphi.

Bundy, Murray Wright (1927), *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Chicago, University of Illinois Press.

Burattelli, Claudia (1999), *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Florencia, Le lettere-

Burdese, Alberto (1993), *Manuale di diritto privato romano*, Turín, UTET.

Bustamante, José Manuel Díaz de (1980), «*Onerata resurgit*. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera», *Helmántica*, 94, XXXI, pp. 27-88.

Byron, Gay L. (2002), *Symbolic Blackness and Ethnic Difference in Early Christian Literature*, Londrés, Nueva York, Routhledge.

Caciorgna, Marilena; Guerrini, Roberto (2004), *Il pavimento del duomo di Siena. L'arte della tarsia marmorea dal XIV al XIX secolo. Fonti e simbologia*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale.

Calbarro, Juan Luís (2002), «Navis Ecclesiae. Origen e interpretación de una joya iconográfica de Betancuria», *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 15, pp. 291-318.

Calderini, Aristide (1908), *La manomissione e la condizione dei liberti in Grecia*, Milán, Hoepli.

Caldwell, Dorigen (2004), *The Sixteenth-Century Italian Impresa in Theory and Practice*, Brooklyn, AMS Press.

Calitti, Floriana (1995), S.v. «Fasanini, Filippo», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Calvesi, Maurizio (1996), *La "pugna d'amore in sogno" di Francesco Colonna romano*, Roma, Lithos editrice.

Calvete de Estrella, Juan Christobal (2001), *El Felicísimo Viaje del muy Alto y muy Poderoso Príncipe Don Phelippe*; Estudios introductorios de Gonzalo Sánchez-Molero, José Luís *et al*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Calvo Serraller, Francisco (1981), *La Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

Callejón Peláez, Antonio Luís (2008), *Primus inter héroes: damas y guerreros en la decoración del monasterio de San Jerónimo de Granada*, Granada, Moulià Map.

Camarero Calandria, Emma (2021), *La Galera Real de Lepanto. Arte, propaganda y poder en la España del siglo XVI*, Córdoba, Almuzara.

Camassa, Giorgio (1988), «Phantasia da Platone ai Neoplatonici», en Fattori, M.; Bianchi, M. (eds.). *Phantasia-Imaginatio. V Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo*, (Roma, 9-11 gennaio 1986), Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 23-55.

Camillo, Giulio (2015), *L'idea del teatro con «L'idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*; A cura di Bolzoni, Lina, Milano, Adelphi.

- Campa, Pedro F. (1990), *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham y Londrés, Duke University Press.
- Caporale, Vittoriano (1992), *Ad maiorem Dei gloriam*, Nápoles, [s.e.].
- Caracciolo, Daniela (2018), «"The images and similitudes of things":the symbolis "Ars" in the Works of Giulio Cesare Capaccio», *Emblematica*, 2, pp. 221-246.
- Carande Herrero, Rocío (1990), *Mal-Lara y Lepanto: los epigramas latinos de la Galera Real de Don Juan de Austria, Sevilla*, Caja San Fernando.
- Carandente, Giovanni (1963), *I trionfi nel primo Rinascimento*, Roma, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana.
- Caravale, Giorgio (2005), «Ambrogio Catarino Politi e i primi gesuiti», *Rivista storica italiana*, 117, 1, pp. 80-109.
- Carducho, Vicente (1865), *Diálogos de la pintura*, Madrid, Manuel Galiano.
- Carruthers, Mary J. (1990), *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Carruthers, Mary J.; Ziolkovski, Jan M. (2002), *The Medieval Craft of Memory, an Anthology of Texts and Pictures*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Cascione, Giuseppe (2007), «Filosofia e comunicazione nell'Europa di Carlo V: Erasmo, Alciato, l'emblematica», en Mansueto, Donato; Calogero, Elena Laura, *The Italian Emblem. A Collection of Essays*, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, pp. 93-114.
- Casella, Maria Teresa; Pozzi, Giovanni (1959), *Francesco Colonna, biografie e opera*, Pádua, Editrice Antenore.
- Castelli, Paola (1979), *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Florencia, Edam.
- Cattoi, Domizio (2014), *Arte e persuasion: la strategia delle immagini dopo il Concilio di Trento*, Trento, Temi.
- Cengiarotti, Giuseppe (1992), «Il teatro del mondo: Comenio e la ccultura praghese dell'età di Rodolfo II», *Studi Storici*, 33, 4, pp. 809-831.
- Ceresa, Massimo (2001), S.v. «Giolito de' Ferrari, Gabriele», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Cervelló, José María (2001), *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su notivia general para la estimación de las artes*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Cervera Vera, Luis (1978), *El códice de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas*, Madrid, Instituto de España.
- Chastel, André (1988), *La grottesque*, París, Le Promeneur.

- Ciliberto, Michele, *et al* (2004), *Giordano Bruno. Opere Mnemotecniche*, 2 Vols, Milán, Adelphi.
- Cipriani, Giovanni (1993), *Gli obelischi egizi: politica e cultura nella Roma barocca*, Florencia, Olschki.
- Chaste, André (1958), «Note sur la Sphinx à la renaissance», en Castelli, Enrico (ed.), *Atti del IV Convegno internazionale di studi umanistici*, Roma, Centro Internazionale di Studi Umanistici, pp. 179-182.
- Cherchi, Paolo (1993), «Sobre las fuentes de la Silva de Pedro Mexía», *Revista de filología española*, 73, 1-2, pp. 43-54.
- Chydenius, Johan (1960), *The theory of medieval symbolism*, Helsingfors, Societas Scientiarum Fennica.
- Chydenius, Johan (1975) «La théorie du symbolisme médiéval», *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 23, pp. 322-341.
- Cioli, Gianni; Fortuna, Agnese Maria; Dianich, Severino (2015), *La morte dipinta. Arte e teologia delle ultime cose*, Bologna, EDB.
- Ciriaco of Ancona (2015), *Life and Early Travel*; Edited and Translated by Bodnar, C.M.E.W. and Foss, C., Londres, Harvard University Press.
- Clark, James M. (1950), *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow, Glasgow University Publications.
- Cocchiara, Giuseppe (1956), *Il paese di cuccagna e altri studi di folklore*, Turín, Einaudi.
- Cocchiara, Giuseppe (1963), *Il mondo alla rovescia*, Turín, Einaudi.
- Codina Mir, Gabriel (1968), *Aux sources de la pédagogie de jésuites: Le «Modus parisiensis»*, Roma, Institutum Historicum.
- Codina Mir, Gabriel (2004), «El Modus parisiensis», *Gregorianum*, 85, 1, pp. 43-64.
- Colombo, Emanuele (2016), S.v. «Possevino, Antonio», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Colonna, Francesco (2006), *Hypnerotomachia poliphili*; a cura di Ariani, Marco e Gabriele, Mino, 2 vols, Milán, Adelphi.
- Colonna, Francesco (2008), *Sueño de Polífilo*, al cuidado de Pedraza, Pilar, Barcelona, Acontilado.
- Colonna, Stefano (2012), *Hypnerotomachia Poliphili e Roma. Metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Roma, Gangemi.
- Cometa, Michele (2017), *Il "Trionfo della morte" di Palermo*, Macerata, Quodlibet.
- Conte, Sophie (Ed.) (2007), *Nicolas Caussin: rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*; actes du colloque de Troyes (16-17 septembre 2004), Berlín, Lit.

- Conticelli, Valentina (2007), «*Guardarobe di cose rare e preziose*». *Lo studiolo di Francesco I de' Medici. Arte, storia e significati*, Lugano, Agorà publishing.
- Córdoba Salmerón, Miguel (2005), *Patrimonio artístico y ciudad moderna. El conjunto jesuítico y Colegio de San Pablo entre los siglos XVI y XVII*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- Corpus Hermeticum* (2006); edición e comentario di Nock, Arthur Darby; Festugière, A.J.; edición dei testi ermetici copti e comentario di Ramelli, Iliara, Milán, Bompiani (1ª ed. VI vols., París, 19445-54).
- Correa Calderón, Evaristo (1975), *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos.
- Cortés Vázquez, Luis (1984), *Ad summum coeli, el programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ed. Universidad.
- Cortesi Bosco, Francesca (1987a), *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Cinisello Balsamo, Pizzi.
- Cortesi Bosco, Francesca (1987b), *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo. Lettere e documenti*, Cinisello Balsamo, Pizzi.
- Cortesi Bosco, Francesca (1997), *Lorenzo Lotto: gli affreschi dell'oratorio Suardi a Trescore*, Milán, Skira.
- Cottias, Myriam; Stella, Alessandro; Vincent, Bernard (cords.) (2006), *Esclavage et dépendance serviles*, París, L'Harmattan.
- Courcelle, Pierre (2001), *Conosci te stesso da Socrate a san Bernardo*; Presentazione di Reale, Giovanni; traduzione di Filippi, Francesca, Milano, Vita e Pensiero.
- Courtés, Jean Marie (1979), «The Theme of "Ethiopia" and "Ethiopians" in Patristic Literature», en Bindman, David; Gates, Henry Louis (eds.), *The Imagen of Black in Western Art, Volume II: from the Early Christian Era to the "Age of Discovery", part I: from the Demonic Threat to the Incarnation of Sainthood*, [s.l.], harvard University Press, pp. 9-32.
- Cuesta García de Leonardo, María Josefa (1990), *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- Cuesta García de Leonardo, María Josefa (2011), «La apariencia real y la realidad olvidada: metamorfosis urbana y milagro. Granada en el siglo XVII», *Potestas: religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 4, 229-254.
- Cuyás de Torres, Mª. Elisa (2014), «Aftonio en el Renacimiento: el comentario a lugar común de Lorich», *Humanistica Lovaniensia*, 63, pp. 153-177.
- Cyriac of Ancona (2003), *Later Travels*; edited and translated by Bodnar, Edward W., with Fosse, Clive, Cambridge, Londres, Harvard University Press.

Cyriac of Ancona (2015), *Life and Early Travels*; edited and translated by Mitchell, Charles; Bodnar, Edward W.; Foss, Clive, Cambridge, Londres, Harvard University Press.

D'Onofrio, Cesare (1992), *Gli obelischi di Roma*, Roma, Romana società editrice (1^a ed. Roma, 1965).

Dacos, Nicole (1969), *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, Leiden, Warburg Institute-Brill.

Daly, Peter M. (1979), *Literature in the Light of the Emblem : Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto; Buffalo ; Londres, University of Toronto Press.

Daly, Peter M. (2014), *The Emblem in Early Modern Europe* Farnham, Burlington: Ashgate.

Daly, Peter M. ; Dimler, Richard G. (Eds.) (1997), *The Jesuit Series. Part one (A-D)*. Montreal & Kingston, London, Buffalo, McGill-Queen's university Press.

Daly, Peter M. ; Dimler, Richard G. (Eds.) (2000), *The Jesuit Series. Part two (D-E)*. Montreal & Kingston, London, Buffalo, McGill-Queen's university Press.

Daly, Peter M. ; Dimler, Richard G. (Eds.) (2002), *The Jesuit Series. Part three (F-L)*. Montreal & Kingston, London, Buffalo, McGill-Queen's university Press.

Daly, Peter M. ; Dimler, Richard G. (Eds.) (2004), *The Jesuit Series. Part four (L-P)*. Montreal & Kingston, London, Buffalo, McGill-Queen's university Press.

Daly, Peter M. ; Dimler, Richard G. (Eds.) (2007), *The Jesuit Series. Part five (P-Z)*. Montreal & Kingston, London, Buffalo, McGill-Queen's university Press.

Daly, Peter M.; Dimler, Richard G. (2016), *The Jesuit Emblem in the European Context*, Filadelfia, Saint Joseph's University Press.

Damianaki, Chrysa (2007), «Il mondo alla riversa. Iconografia e motivi antisociali in alcune stampe popolari italiane del secolo XVI», en: Corsaro, A.; Hendrix, H.; Procaccioli, P., (eds.), *Autorità, Modelli e Antimodelli nella Cultura Artistica e Letteraria tra Riforma e Controriforma*. Atti del seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), Roma, Manziana, 423-430.

Dannenfeldt, Karl H. (1959), «Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance», *Studies in the Renaissance*, VI, pp. 17-23.

Darrell Jackson, Belford (1969), «The theory of signs in St. Augustine's *De doctrina christiana*», *Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristique*, 15, 1-2, pp. 9-50.

Daza Somoano, Juan Manuel (2007), «Emblemática y Contrarreforma: los Emblemas Morales de Covarrubias», en Morón Espinosa, Antonio César; Ruiz Martínez, José Manuel (cords.), *En teoría hablamos de literatura: Actas del III Congreso Internacional de Aleph* (Granada, 3-7 de abril de 2006), Granada, Dauro, pp. 367-374.

De Boer, Cornelis; De Boer, Martina; Van Sant, Theodora M. (Eds.) (1915-1938), *Ovide moralisé: poème du commencement de quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus*. 5 vols., Amsterdam, Johannes Müller (impr. Anast., 5 vols., Wiesbaden: M. Sändig, 1966-1968).

De Boer, Wietse; Enenkel, Karl A.E., Melion, Walter S. (eds.) (2016), *Jesuit Image Theory*, Leiden, Boston, Brill.

De Boer, Wietse (2016a), «The Early Jesuits and the Catholic Debate about Sacred Image», en De Boer, Wietse; Enenkel, Karl A.E. ; Melion, Walter S. (eds.), *Jesuit Image Theory*, Leiden, Boston, Brill, pp. 53-73.

De Martino (2000), s.v. «Ascia», en Bisconti, Fabrizio (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Ciudad del Vaticano, Pontificio Instituto di Archeologia Cristiana.

De Mattei, Rodolfo (1961), S.v. «Ammirato, Scipione», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

De Mena, José María (1990), *Entre la cruz y la espada: San Fernando*, Sevilla, Castillejo.

De Nicolò Salmazo, Alberta (1989), *Bernardino da Parenzo, un pittore "antiquario" di fine Quattrocento*, Padua, Antenore

Dee, James H. (2004), «Black Odysseus, White Caesar: When did "White People" become "White"?», *The Classical Journal*, 99, n° 2, pp. 157-167.

Dekoninck, Ralph (2004), «L'emblématique jésuite à l'épreuve de l'illustration des exercices spirituels», en López Poza, Sagrario (ed.), *Florilegio de estudios de emblemática*, Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies, A Coruña, 2002, Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 267-274.

Dekoninck, Ralph (2005), *Ad imaginem: Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Ginebra, Droz.

Dekoninck, Ralph (2008), «Une bibliothèque très selective: Possevino et les arts», *Littératures Classiques*, 66, pp. 71-80.

Dekoninck, Ralph (2009), «La conversion emblématique des figures bibliques dans la littérature jésuite (Nadal 1595 – Engelgrave 1648)», en François, W.; Den Hollander, A.A. (eds.), *Infant milk or Hardy Nourishment? The Bible for Lay People and Theologians in the Early Modern Period*, Lovaina, París, Walpole, Uitgeverij Peeters, pp. 387-410.

Dekoninck, Ralph (2016), «The Jesuit Ars and Scientia Symbolica: From Richeome and Sandaeus to Masen and Ménestrier», en De Boer, Wietse; Enenkel, Karl A.E. (eds.), *Jesuit Image Theory*, Leiden, Boston, Brill, pp. 74-88.

Dekoninck, Ralph (2016a), «L'imagination idolâtre et l'idolâtrie fantasmée. La guerre des images entre L. Richeome et J. Banson», en Colette, Nativel (ed.), *Henri IV: Art et Pouvoir*, Tours, Rennes, Presses Universitaires François Rabelais, Presses Universitaires de Rennes, pp. 67-75.

Dekoninck, Ralph (2017), «The Founding of a Jesuit Imagery : between theory and Practice, between Rome and Antwerp», en Fabre, Pierre-Antoine; Rurale, Flavio (eds.) *The Acquaviva Projects: Claudio Acquaviva's Generalate (1581-1615) and the Emergence of modern Catholicism*, Boston, Institute of Jesuit Sources, pp. 331-346.

Dezuanni, Elsa (2005), *Lorenzo Lotto da Venezia a Treviso. Ritratti e committenti 1542-1545*, Dosson di Casier, Matteo.

Díaz Cayeros, Patricia (2000), «Pablo de Céspedes entre Italia y España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 76, pp. 5-60.

Díaz Gito, M. A. (2000), «La labor docente del maestro de pajes y de latín de Felipe II», *Calamus Renascens: revista de humanism y tradición clásica*, 1, 81-100.

Dieckmann, Liselotte (1957), «Renaissance Hieroglyphics», *Comparative Literature*, 4, pp. 308-321.

Dimler, Richard G. (1992), «Jakob Masen *Imago Figurata*: From Theory to Practice», *Emblematica*, 6, pp. 283-306.

Diógenes Laercio (1887), *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Traducidas directamente del griego por Ortíz y Sanz, José, Tomo II, Madrid, Luís Navarro.

Dionigi Aeropagita (2010), *Tutte le opera*, a cura di Scazzoso, Piero ed Bellini, Enzo; introduzione di Reale, Giovanni; saggio integrativo di Mazzucchi, Carlo Maria. Milán, Bompiani.

Dodds, Edward R. (2019), *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza (1ª ed. Los Ángeles, 1951).

Doedens, Jaap (2019), *The sons of God in Genesis 6:1-4: Analysis and History of Exegesis*, Leiden, Brill.

Domínguez Ortíz, Antonio; Vincent, Bernard (1978), *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Revista de Occidente.

Donati, Lamberto (1948), «L'ancora aldina», *La Bibliofilia*, L, pp. 179-182.

Dronke, Peter (2003), *Imagination in the Late Pagan and Early Christian World*, Florencia, Sismel.

Duhr, George L. (1907-1908), *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*, Vol. II, Friburgo de Brisgovia, Herder.

Düring, Ingemar (1980), *Aristotle's chemical treatise meteorologica, book IV*, Nueva York, Garland.

Eitrem, S. (1915), *Opferritus und Voropfer der Griechen und Römer*, Oslo, Jacob Bybwad.

El Alaoui, Youssef (2006), *Jésuites, Morisques et Indiens. Étude comparative des méthodes d'évangélisation de la Compagnie de Jésus d'après les traités de José de Acosta (1588) et d'Ignacio de Las Casas (1605-1607)*, París, Honoré Champion.

Eliano, Claudio (1989), *Historia de los animals*, Edición de Vara Donado, José, Madrid, Akal.

Engel, William E. (1999), «Mnemonic Emblems in the Humanist Discourses of Knowledge», en Daly, Peter M.; Manning, John, *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory, 1500-1700*, Nueva York, AMS, pp. 125-142.

Engel, William E., Loughnane, Rory; Williams, Grant (eds.) (2016), *The Memory Arts in Renaissance England*, Cambridge, Cambridge University Press.

Enenkel, Karl A.E. (2019), *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510-1610*, Leiden; Boston, Brill.

Erasmus de Rotterdam (2014), *Adagi*; prima traduzione italiana completa a cura di Lelli, Emanuele, Milano, Bompiani.

Erasmus da Rotterdam (2013), *Modi di dire. Adagiorum collectanea*; a cura di Catena, Carlo, Torino, Einaudi.

Erasmus, Desiderius (1913), *Opus epistolarum*; a cura di Allen, P.S.; Allen, H.M., Vol. III. Oxford, Clarendoniano, 1906-1958, voll. I-XII.

Escalera Pérez, Reyes (1994), *La imagen de la sociedad barroca andaluza: estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza, siglos XVII y XVIII*, Málaga, Junta de Andalucía.

Escalera Pérez, Reyes (1996), «La emblemática española en las decoraciones efímeras de los túmulos granadinos: siglos XVII y XVIII», en López Poza, Sagrario (ed.), *Literatura emblemática hispánica: actas del II Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Coruña, Universidad de Coruña, 429-445.

Escalera Pérez, Reyes (2009), «Emblemática mariana. Flores de Miraflores de Fray Nicolás de la Iglesia», *Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 1, 45-63.

Escalera Pérez, Reyes (2011), «La Fiesta Barroca como portavoz de la Emblemática: el caso de Sevilla», en Zafra Molina, Rafael; Azanza López, José Javier (coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, 273-285.

Escalera Pérez, Reyes (2013), «"Mulier fortis". Jeroglíficos, símbolos y alegorías en las exequias de las reinas en Granada y Sevilla (siglos XVII y XVIII)», en Martínez Pereira, Ana; Osuna, Inmaculada; Infantes, Victor (eds.), *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid, Turpin; Sociedad Española de Emblemática, 245-256.

Espigares Pinilla, Antonio; Velázquez Soriano, Isabel (2002), «Pierio Valeriano, fuente de las relaciones de fiestas del siglo XVI», en Maestre Maestre, José María; Pascual

- Barea, Joaquín; Charlo Brea, Luis (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, Madrid, Laberinto, vol. III, pp. 1591-1598.
- Esteban Lorente, Juan Francisco (1995), *El palacio de Zaporta y Patio de la Infanta*, Zaragoza, Ibercaja.
- Fabre, Pierre-Antoine (1992), *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle*, [s.l.], Vrin, Ehess.
- Fabre, Pierre-Antoine (2013), *Décréter l'image? La XXV^e Session du Concile de Trente*, París, Les Belles Lettres.
- Fadda, Elisabetta (2004), «Da Parma a Casalmaggiore: Parmigianino ultimo atto», en Ferino Pagden, Sylvia *et al*, *Parmigianino e la pratica dell'alchimia*, Milán, Silvana, pp. 39-49.
- Fage, John D. (1995), *A History of Africa*, Londres, Nueva York; Routledge.
- Faggin, Giuseppe (2014), «Introduzione», en Plotino, *Enneadi*, Milán, Bompiani.
- Faloppa, Federico (2013), *Sbiancare un Etiopio. La pelle cangiante di un tòpos antico*, Roma, Aracne.
- Fanlo, Jean-Raymond (2002), «Las *chambres des méditations*: l'imagination dans la polémique anti-jésuite, d'Etienne Pasquier à Agrippa d'Aubigné», *Littératures classiques*, 45, pp. 91-108.
- Farinella, Vincenza (2016), s.v. «Ripanda, Jacopo», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Fattori, Marta (2012), «Dealbare Aethiopem: A metaphor of the Translatio Studiorum at the Origins of Modernity», en Sgarbi, Marco (ed.), *Translatio Studiorum: Ancient, Medieval and Modern Bearers of Intellectual History*, Leiden, Brill, pp. 155-175.
- Fernández García, Aurelio J. (2017-2018), «Uróboro: la serpiente que se muerde la cola en los textos alquímicos griegos», *Fortunatae*, 28, pp. 69-79.
- Fernández Gómez, Margarita (1987), *Los grotescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Fernández López, José (1999), «Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla», en AA.VV., *Velázquez y Sevilla: catálogo de la exposición*, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 1 de octubre al 12 de diciembre de 1999, Sevilla, Junta de Andalucía, 159-171.
- Fernández Jiménez, Juan (1992), «La cultura enciclopédica de Pedro Mexía», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 75, 228, pp. 135-150.

- Ferrari, Franco (2008), «Intelligenze e intelligibilità nel Timeo di Platone», en Dillon, John; Zovko, Marie-Éloise (Eds.), *Platonism and forms of Intelligence*, Berlín, Akademie verlag, pp. 81-104.
- Flores Arroyuelo, Francisco José (2001-2002), «"El Caballero" de Carpaccio», *Estudios románicos*, 13-14, 99-107.
- Ficino, Marsilio (1990), *Lettere, Vol. I, Epistolarum familiarum liber I*; a cura di Gentile, Sebastiano, Florencia, Olschki.
- Field, Arthur (2017), *The Intellectual Struggle for Florence: Humanists and the Beginnings of the Medici Regime, 1410-1440*, Oxford, Oxford University Press.
- Filostrato (1978), *Vita di Apollonio di Tiana*; a cura di Del Corno, Dario, Milán, Adelphi.
- Finley, Moses I. (1980), *Ancient slavery and Moderna ideology*, Nueva York, The Viking Press.
- Firpo, Massimo (2010), *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Bari, Laterza.
- Formichetti, Gianfranco (1992), s.v. «Donati, Alessandro», en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 41, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Francisco de Holanda (1921), *De la pintura antigua: versión castellana de Denis, Manuel (1563)*, Madrid, Jaime Ratés.
- Fubini, Riccardo (2012), S.v. «Nanni, Giovanni», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 77, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Furtwängler, Andreas E. (2000), «Le trésor d'Auriol et les types monétaires phocéens», en Hermary, Antoine ; Tréziny, Henry (eds.), *Etudes massaliètes: Les cultes des cités phocéennes; Les cultes des cités phocéennes*, actes du colloque d'Aix-en-Provence-Marseille, 4-5 juin 1999, n° 6. Aix-en-Provence, Édisud/Centre C. Jullian, pp. 175-181.
- Furtwängler, Andreas E. (1978), *Monnaies grecques en Gaule: le trésor d'Auriol et le monnayage de Massalia 525/520-460 av. J.-C.*, Friburgo, Office du Livre.
- Gabaudan, Paulette (1998), «La iconografía de la Universidad de Salamanca : El mito imperial», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 13, 7, 39-98.
- Gabaudan Paulette (2018), *Un Imperio Mítico : los relieves del edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca. Estudio iconológico*. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.
- Gabriele, Mino (2000), *Giordano Bruno. Corpus Iconographicum: le incisioni nelle opere a stampa*, Milán, Adelphi.
- Gabriele, Mino (2006), *L'arte della memoria per figura con il fac-simile dell'Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum (1470)*, Trento, Lavis.
- Gabriele, Mino (2008), *Alchimia e iconologia*, Údine, Forum.

Gabriele, Mino (2011), «I geroglifici e il mito dell'Egitto nel *Polifilo*», en Dal Pozzolo, Enrico Maria; Dorigo, Rosella; Pedani, Maria Pia (eds.), *Venezia e l'Egitto*, Milán, Skira, pp. 186-189.

Gaide, Françoise (2001), «*Le cerf contre les serpents (Plin. Nat. 28, 149-151). Deux lectures*», en Debru, Armell; Palmieri, Nicoletta (eds.), *Docente Natura: Mélanges de médecine ancienne et médiévale offerts à Guy Sabbah*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 105-111.

Gaisser, Julia Haig (1999), *Pierio Valeriano on the Ill Fortune of Larnes Men. A Renaissance Humanist and His World*, Ann harbor, The Michigan university Press.

Galanti, Claudia (1991), «I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna, per un'interpretazione iconologica», *Quaderni della FACE*, 78, 35-62.

Galende Díaz, Juan Carlos (s.f.), s.v. «Ortiz de Budejo, Lorenzo», en *Real Academia de la Historia*. Recurso en línea consultado el 15/06/2021: <https://dbe.rah.es/biografias/60906/lorenzo-ortiz-de-budejo>.

Galis-Wronski, Diana (1977), *Lorenzo Lotto: A Study of his Career and Character, with Particular Emphasis on his Emblematic and Hieroglyphic Works*, tesis doctoral, Bryn Mayr College, 1977 (facsimil University Microfilms International, Ann Arbor, 1980).

Gállego, Julián (1984), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar.

Gállego, Julián (1985), «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la casa de Austria», *Goya*, 187-188, 120-125.

Gállego, Julián (1988), «Los “Emblemas morales de don Juan de Horozco», *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, 2, pp. 159-164.

Gallego Barnés, Andrés (1995), «Un aspecto de la difusión de la emblemática: el *Alphabetum rerum heroicarum* de Juan Lorenzo Palmireno», *Bulletin hispanique*, 97, 1, pp. 95-108.

García Arranz, José julio (2010), *Symbola et emblemata avium: las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, SIELAE.

García Fitz, Francisco (1999), «La conquista de Sevilla desde el punto de vista militar: la marina y la guerra», en Dacosta A. et al, *Santander y Cantabria en la Conquista de Sevilla*, [Santander], Ayuntamiento, pp. 9-28.

García Mahiques, Rafael (1996), «Las empresas morales de Juan de Borja: matizaciones en torno a Emblemática e Iconología», en López Poza, Sagrario (ed.), *Literatura emblemática hispánica: actas del II Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Coruña, Universidad de Coruña, pp. 75-92.

García Mahiques, Rafael (1998), *Empresas morales de Juan de Borja*, Valencia, Ajuntament de Valencia.

García Mateo, Rogelio (1998), «Influsso medievale e rinascimentale nella formazione e nel contenuto degli Esercizi ignaziani», in Alphonso, H. (ed.), *Gli Esercizi Spirituali di sant'Ignazio. Linguistica, Storia, Spiritualità*; Documenti del Solenne Atto Accademico dell'Istituto di Spiritualità della Pontificia Università Gregoriana: 6 marzo 1997, Roma, Pomel, pp. 31-46.

García Mateo, Rogelio (2012), «Dios trinidad en la experiencia de Ignacio de Loyola», *Archivo Teológico Granadino*, 75, pp. 241-260.

García Mercado, Miguel Ángel (2008), «El problema de la esclavitud en Aristóteles», *Pensamiento: Revista de investigación e información filosófica*, 64, 239, pp. 151-165.

García Sierra, Begoña Leticia (2004), «Sociedad y personajes en los Pasos de Lope de Rueda», in Domínguez Matito, Francisco; Lobato López, María Luisa (eds.), *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, Vol. 1, Iberoamericana, Vervuert, pp. 853-862.

Geanakoplos, Deno John (1967), *Bisanzio e il Rinascimento: umanisti greci a Venezia e la diffusione del greco in Occidente (1400-1535)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Genovesi, Ezio (2016), *La volta pinta. Grottesche, chimere, geroglifici, emblemi, imprese, allegorie*, Asís, Editrice Minerva.

Gentile, Sebastiano (1990), «Sulle prime traduzioni dal greco di Marsilio Ficino», *Rinascimento*, 2, XXX, pp. 57-104.

Ghidiglia Quintavalle, Augusta (1961), S.v. «Araldi, Alessandro», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Giamblico (2009), *I misteri degli egiziani*; a cura di Moreschini, Claudio, Milán, Rizzoli.

Giamblico (2013), *I misteri egiziani*; a cura di Sodano, Angelo Raffaele; presentazione di Girgenti, Giuseppe; versione latina di Marsilio Ficino in appendice; Milán, Bompiani.

Giard, Luce (1995), *Les jésuites à la Renaissance*, París, Presses Universitaires de France.

Giehlow, Karl (1915), «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I: ein versuch», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Wien, 32, pp. 1-232.

Giehlow, Karl (2004), *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento: una ipotesi*; ed. italiana a cura di Ghelardi, Maurizio; Müller, Susanne, Turín, Arago.

Giehlow, Karl (2015), *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance, with a focus on the Triumphal Arch of Maximilian I*, translated with an Introduction & Notes by Raybould, R, Leiden, Brill.

Gifford, D.J. (1974), «Iconographical Notes Towards a Definition of the Medieval Fool», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 336-342.

- Gigante, Claudio (2019), S.v. «Tasso, Torquato», *Dizionario Biografico degli Italiani*, 95, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Giovio, Paolo (1978), *Dialogo dell'impresie militari e amorose*; a cura di Doglio, Maria Luisa, Roma, Bulzoni Editore.
- Goffan, Rona (1983), «Carpaccio's portrait of a young knight: identity and meaning», *Arte veneta: rivista trimestrale di storia*, XXXVII, 37-48.
- Gómez de la Reguera y Serna, Francisco (2011), *Empresas de los Reyes de Castilla*, A Coruña, SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel (1991), «Objeto y símbolo: a propósito del Monumento del Triunfo en Granada», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Granada*, 2, 147-177.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel (2013), «La ornamentación arquitectónica granadina en la primera mitad del siglo XVII: Alonso de Mena arquitecto, retablista y decorador», en Gila Medina, Lázaro (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada, 83-142.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel (2014), «Columnas honorarias y triunfos españoles y europeos. Antecedentes históricos y temáticas específicas», en Policarpo Cruz Cabrera, José (coord.), *Arte y cultura en la Granada Renacentista y Barroca: relaciones e influencias*, Granada, EUG, 91-127.
- Gómez Sacristán, Manuela María (1989), *Enigmas y jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro*, II vols., Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Facultad de Filología, Departamento de Filología Románica, Madrid, Editorial Universidad Complutense.
- González García, Juan Luis (2015), *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal.
- González Palencia, Ángel (1929), *Miscelánea Conquense*, IV, Cuenca, Imprenta del Seminario Conciliar.
- González Sanz, Carlos (2014), «El diablo en el cuento folklórico», en Tausiet, María; Amelang, James S., *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, pp.134-160.
- González Zymla, Herbert (2019), «La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV y XVI», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, XI, 21, pp. 1-53.
- Gombrich, Ernst H. (1948), «*Iconae Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 163-192.
- Gombrich, Ernst H. (1977), *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon.
- Gombrich, Ernst H. (2001), *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Debate.

Gorse, George (2005), «Augustan Mediterranean Iconography and Renaissance Hieroglyphics at the Court of Clement VII: Sebastiano del Piombo's Portrait of Andrea Doria», en Gouwens, Kenneth; Reiss, Sheryl E. (eds.), *The Pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*, Aldershot, Ashgate, 313-337.

Govi, Gilberto (1875-76), «Intorno a un opuscolo rarissimo della fine del secolo XV, intitolato: "Antiquariae prospettiche romane composte per prospettico milanese dipintore"», en *Atti della R. Accademia dei Lincei*, Anno 273, serie II, vol. III, pp. 39-66.

Gozálbes Cravioto, Enrique (2003), «La visita a las pirámides de Egipto de un erudito renacentista: Mártir de Anglería», *Asociación Española de Orientalistas*, XXXIX, 79-87.

Gracián, Baltasar (2016), *El Criticón*; edición de Alonso, Santos, Madrid, Cátedra.

Gracián, Baltasar (2016a), *Oráculo manual y arte de prudencia*; edición de Blanco, Emilio, Madrid, Cátedra.

Gracián, Baltasar (2017), *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*; edición de Blanco, Emilio, Madrid, Cátedra.

Graves, Robert (2009), *I Miti Greci*, Milán, Longanesi.

Green, Henry (1872), *Andrea Alciati and his Book of Emblems. A Biographical and Bibliographical Study*, Londres, [s.e.].

Green, Otis H. (1949), «Erasmus in Spain, 1589-1624», *Hispanic Review*, 17, n. 4, pp. 331-332.

Grillet, Bernard (1975), *Les femmes et les fards dans l'antiquité grecque*, Lyon, Centre Nationale de la Recherche.

Grosso, Marcel (2010), *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italiana spagnola da Milano al viceregno*, Údine, Forum.

Gualdo Rosa, Lucia (1986), s.v. «Dalle Fosse, Urbano», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Guerrero y Maillo, Ana (1993), *Familia y vida cotidiana de una élite de poder. Los regidores madrileños en tiempo de Felipe II*, Madrid, Siglo XXI.

Guiderdoni, Agnès (2016), «The Theory of Figurative Language in Maximilian van der Sandt's Writings», en De Boer, Wietse; Enenkel, Karl A.E., Melion, Walter S. (eds.), *Jesuit Image Theory*, Leiden, Boston, Brill, pp. 89-101.

Guiderdoni, Agnès (2013), «Mystical theory and emblematic practice in Sandaeus's works», *GEMCA: papers in progress*, tomo 2, nº 1, pp. 57-61 [En línea].

Guillen, José (1972), «La esclavitud en Roma», *Helmatica. Revista de Humanidades clásica de la Universidad Pontificia de Salamanca*, 70 (Enero-abril), pp. 5-82.

Halley, Shelley P. (2009), «Be not Afraid of the Dark: Critical Race Theory and Classical Studies», en Nasrallah, Laura S.; Schüssler, Fiorenza E. (eds.), *Prejudice and Christian*

Beginnings: Investigating Race, Gender, and Ethnicity in Early Christian Studies, Mineápolis, Fortress, pp. 27-50.

Halliday, Tony (1994), «The literary sources of Mantegna's "Triumphs of Caesar"», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 3, 24, 3377-396.

Hankis, James (1990), «Cosimo de' Medici and the Platonic Academy», *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, 53, pp. 144-162.

Hamilton, Alastair (1981), «From Familism to Pietism. The fortunes of Pieter van der Borcht's Biblical illustration and Hiël's commentaries from 1584 to 1717», *Quaerendo*, 11, 4, pp. 271-301.

Hamilton, Alastair; Heesakkers, Chris L. (1989), «Bernardus Sellius Noviomagus (c.1551-93), proof-reader and poet», *Quaerendo*, 19, 3, pp. 163-224.

Harms, Wolfgang (1999), *Wahrnehmungsgeschichte und Wissendiskurs im illustrierten Flugblatt der Frühen Neuzeit (1450-1700)*, tagung in Ascona, Monte Verità, vom 31. Oktober bis 4. November 1999, Basilea, Schwabe.

Hayaert, Valerie (2005), «Pierre Cousteau's *Le Pegme* (1555): emblematics and legal humanism», *Emblematica*, 14, pp. 55-99.

Hayes, F.C. (1937). «The Collecting of Proverbs in Spain before 1650», *Hispania*, 20, n. 1, pp. 85-94.

Heenes, Volker (2014). «On sixteenth-century copies of the reliefs from the Column of Trajan – Two new drawings from an unknown rotulus», *RIHA Journal*, 94.

Heger, Klaus (1960), *Baltasar Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio sobre la actitud literaria del Conceptismo*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", CSIC.

Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht (1996), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler (1ª ed. 1976).

Henriquez de Jorquera, Francisco (1987), *Anales de Granada. Descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*, Granada, Universidad.

Herman, J.B. (1914). *La pédagogie des Jésuites au XVI^e siècle: ses sources, ses caractéristiques*. Bruselas, París, Dewit-Picard et fils.

Hermoso Félix, María Jesús (2011), *El símbolo en el "De mysteriis" de Jámblico: la mediación entre el hombre y lo divino*, Memoria para optar al grado de doctor, dir. Dr. Calvo Martínez, Tomás, Universidad Complutense, Facultad de Filosofía.

Hernández Miñano, Juan de Dios (1996), «Sebastián de Covarrubias en su Emblemas Morales», en López Poza, Sagrario (ed.), *Literatura emblemática hispánica: actas del II Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Coruña, Universidad de Coruña, pp. 515-532.

- Hidalgo Serna, Emilio; Olson, Oliver (1980), «The Philosophy of Ingenium: Concept and Ingenious Method in Baltasar Gracián», *Philosophy & Rhetoric*, 13, 4, pp. 245-263.
- Hirst, Michael (1981), *Sebastiano del Piombo*, Milán, Rizzoli.
- Horacio (1805), «Arte poética de Horacio, ó Epístola a los Pisones, traducida en verso castellano por T. de Iriarte», en *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*, Tomo IV, Madrid, Imp. Real.
- Honour, Hugh (coord.) (1989), *The Image of Black in Western art, vol. 4: From the American Revolution to World War I, I: Slaves and Liberators*, Cambridge, Harvard University Press.
- Hopfner, Theodorus (1922), *Fontes historiae religionis Aegyptiacae*, Bonn, Marci et Weberi.
- Horapolo (2011), *Hieroglyphica*; edición González de Zárate, José María; traducción del texto griego García Soler, María José, Madrid, Akal.
- Horapolo l'Egiziano (2002), *Trattato sui Geroglifici*; testo, traduzione e commento di Crevatin Franco; Tedeschi, Gennaro, Nápoles, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".
- Hori Apollinis* (2002) *Hieroglyphica*; saggio introduttivo, edizione critica del testo e commento di Sbordone, Francesco, Hildesheim, Zúrich, Nueva York, Georg Olms Verlag (impr. anastática de la edición de Napoli, Loffredo, 1940).
- Humfrey, Peter (1998), «Ercole e i Pigmei», en Humfrey, Peter *et al.*, *Dosso Dossi: pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, Ferrara, Ferrara arte, pp. 212-214.
- Ibba, Antonio (2016), «SVB ASCIA. Il simbolo dell'ascia nell'epigrafia funeraria della Sardegna romana», *Sylloge Epigraphica Barcinonensis (SEBarc)*, XIV, pp. 119-147.
- Ignacio de Loyola (1947), *Obras completas de San Ignacio de Loyola. Tomo I. Autobiografía-Diario spiritual*; introducciones y comentarios del R. P. V. Larrañaga, Madrid, BAC.
- Ignacio de Loyola, San (1963), *Obras Completas*; transcripción, introducciones y notas de Iparraguirre, Ignacio, Madrid, La Editorial Católica.
- Ignacio de Loyola, San (2013), *Obras de San Ignacio de Loyola* ; nueva edición, revisada y actualizada por Ruíz Jurado, Manuel, Madrid, Editorial Católica.
- Ignacio de Loyola (2017), *Costituzioni della Compagnia di Gesù*, Turín, UTET.
- Infantes, Víctor (1990-91), Reseña de «Campa, Pedro F.: Emblemata Hispanica. An annotated Bibliography of Spanish Emblema Literature of the Year 1700», *Dicenda*, 10, 355-359.
- Infantes, Víctor (2000), «La primera traducción de Alciato en España: Hernando de Villa Real y su Emblema o Scriptura de la Justicia (1546)», en Zafra, Rafael; Azanza, Jozé

Javier (eds.), *Emblemata Aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 235-250.

Innocenti, Giancarlo (1981), *L'immagine significante: studio sull'emblematica cinquecentesca*, Padova, Liviana.

Iparraguirre, Ignacio (1946-1973), *Historia de la práctica de los Ejercicios de san Ignacio de Loyola*. 3 vols., Bilbao, Roma, El Mensajero del Corazón de Jesús-Institutum Historicum S.J.

Isaac, Benjamin (2004), *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton, Princeton University Press.

Isidoro di Siviglia (2006), *Etimologie o Origini*; a cura di Valastro Canale, Angelo, 2 Voll, Turín, Utet.

Iversen, Erik (1968), *Obelisks in Exile, vol. I: The Obelisks of Rome*, Copenhagen, Gad Publishers.

Iversen, Erik (1993), *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Princeton, University Press.

Jacquot, Jean (ed.) (1956), *Les fêtes de la Renaissance*, 3 vols., París, Edition du Centre national de la recherche scientifique.

Jámblico (1997), *Sobre los misterios egipcios*; introducción, traducción y notas de Ramos Jurado, Enrique Ángel, Madrid, Gredos.

Jamblique (1966), *Les mystères d'Égypte*; texte établi et traduit par Des Places, Édouard, París, Les Belles Lettres.

Jiménez Castaño, David (2015), «Sobre el Sabio instruido de Francisco Garau S.J. y, más concretamente, sobre el antimaquiavelismo de la tercera parte de El sabio instruido de la naturaleza», *Filosofía. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 32, pp. 95-111.

Jonge, Krista de (2010), «Espacio ceremonial. Intercambios en la arquitectura palaciega entre los Países Bajos borgoñones y España en la Alta Edad Moderna», en Jonge, Krista de; García García, Bernardo José; Esteban Estríngara, Alicia (cords.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes-Marcial Pons, pp. 61-90.

Jovio, Paulo (2012). *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, edición crítica, introducción y notas: Gómez, Jesús, Madrid, Ediciones Polifemo.

Katzenellenbogen, Adolf (1989), *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art: from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Toronto, University of Toronto Press.

Kelley, Victoria (2010), *Soap and Water. Cleanliness, dirt & the working classes in Victorian and Edwardian Britain*, Londres; Nueva York, Taurus.

Kocher, Ursula (2007), «*Imagines und picturae*. Wissenorganisation durch Emblematisierung und Mnemonik», en Frank, Thomas; Kocher, Ursula (eds.), *Topik und Tradition: Prozesse der Neuordnung von Wissensüberlieferungen des 13. bis 17. Jahrhunderts*, Göttingen, V&R Unipress, pp. 31-54.

Köhren-Jansen, Helmut (1993), *Giottos Navicella: Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft.

Kolfin, Elmer ; Runia, Epcó (eds.) (2020), *Black in Rembrandt's Time*, Zwolle, WBooks.

Konečný, Lubomír (1990), «Nouveaux regards sur « Le jeune chevalier » de Vittore Carpaccio», *Artibus et Historiae*, 11, 21, 111-124.

Khomentovskaia, A. (1935), «Felice Feliciano da Verona comme l'auteur de l'Hypnerotomachia Poliphili», *La Bibliofilia*, 37, 5, pp. 200-212.

Khomentovskaia, A. (1936), «Felice Feliciano da Verona comme l'auteur de l'Hypnerotomachia Poliphili», *La Bibliofilia*, 38, 3/4, pp. 92-102.

Krauss, Werner (1962), *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián*, Madrid, Rialp.

Kristeller, Paul Oscar (1999), *Supplementum ficinianum : Marsilii Ficini Florentini philosophi platonici opuscula inedita et dispersa primum collegit et ex fontibus plerumque manuscriptis edidit auspiciis regiae scholae normalis superioris pisanae*, 2 vols., Florencia, Olschki (impr. anastática de la edición de 1937).

Kristeller, Paul Oscar (2005), *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Milán, le Lettere (1ª ed. Nueva York, 1943).

La Rocca, Eugenio (2008), «La processione trionfale come spettacolo per il popolo romano. Trionfi antichi, spettacoli moderni», en La Rocca, Eugenio; Tortorella, S. (coords), *Trionfi Romani*. Catalogo della mostra, Roma, Colosseo, 5 marzo – 14 settembre 2008, Milán, Electa.

La tavola di Cebete (2010), traduzione e cura di Barbone, Alessandro, Napoli, La scuola di Pitagora.

Landwehr, John (1976), *French, Italian, spanish and Portuguese Books of Devices and Emblems 1534-1827: a Bibliography*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert.

Laguna Mariscal, Gabriel; Martínez Sariego, Mónica María (2015), «El denuesto del maquillaje femenino: tópico literario y concepción ideológica patriarcal» en Casado Mejía, Rosa, et al (coords.), *Aportaciones a la investigación sobre mujeres y género*, V Congreso Universitario Internacional Investigación y Género. Facultad de Ciencias del Trabajo de la Universidad de Sevilla, 3 y 4 de julio de 2014, Sevilla, SIEMUS, pp. 103-119.

Lapraik Guest, Clare (2016), *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*, Boston, Brill.

- Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio* (2008): *cotejadas con varios codices antiguos por la Real Academia de la Historia*, tomo 3: partida quarta, quinta, sexta y septima, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Lazzaroni, Michele; Muñoz, Antonio (1908), *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Roma, Modes.
- Le Goff, Jacques (2014), *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi.
- Lea, Henry Ch. (2001), *Los morisco españoles. Su conversion y expulsion*; estudio preliminar y notas de Benítez Sánchez-Blanco, Rafael, Alicante, Universidad.
- Ledda, Giuseppina (1970), *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, Universidad de Pisa.
- Lefavre, Liane (1997), *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*, Cambridge, MIT Press.
- Lemardelé, Christophe (2010), «Une gigantomachie dans la Genèse? Géants et héros dans les textes bibliques compiles», *Revue de l'histoire des religions*, 227 – 2; pp. 155-174.
- Leoncini, Luca (1993), «Deduzioni iconografiche, linguaggio geroglifico e uso dell'antico: il caso del ritratto Doria», en Gentili, Augusto; Morel, Philippe; Cieri Via, Claudia (eds.), *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, Roma, Bulzoni, 249-261.
- Lesky, Albin (1959), «Aithiopika», *Hermes*, 87, 1, pp. 27-38.
- Lettere* (1874) di Filippo Sassetti corrette, accersciute e dichiarate con note aggiuntavi la Vita di Francesco Ferrucci scritta dal medesimo Sassetti, Milán, Edoardo Sonzogno Editore.
- Levisi, Margarita (1971), «Notas sobre las dualidades en El Criticón», *Revista de Estudios Hispánicos*, V, pp. 333-347.
- Linke, Bernhard (2012), «Sacral Purity and Social Order in Ancient Rome», en Frevel, Christian; Nihan, Christophe, *Purity and the Forming of Religious Tradition in the Ancient Mediterranean World and Ancient Judaism*, Leiden, Brill.
- Lippincott, Kristen (1990), «The Genesis and Significance of the Fifteenth-Century Italian Impresa», en Anglo, Sydney (ed.), *Chivalry in the Renaissance*, Woodbridge SF, Boydell Press, pp. 49-76.
- López Calderón, Carme (2015), «Maior caelo, fortior terra, orbe latior: el cuerpo de María, contenedor de la divinidad», en García Mahiques, Rafael; Doménech García, Sergi (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco hispánico*, Anejos de Imago, n. 4, Valencia, Universitat de València, pp. 87-99.
- López Diez, Patricia (2019), *El Ars Memorativa de Juan de Aguilera*, Estudio, Edición, Traducción y Notas, Tesis doctoral, Director: Merino Jerez, Luis; Mañas Núñez, Manuel, Universidad de Extremadura.

López Grande, María José (2004), «El viaje a Egipto: primeros viajeros españoles y primeras miradas de la investigación española hacia las tierras del Nilo», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 30, 225-239.

López López, Raúl; Reguera Feo, Antonio (2002), «Los *Hieroglyphicos* en el humanismo renacentista», en Nieto Ibáñez, Jesús María (coord.), *Humanismo y tradición clásica en España y América: VI Reunión Científica sobre humanistas españoles*, mayo 2001, León y San Pedro de Dueñas, León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, Universidad.

López Poza, Sagrario (2011), «*Nec spe nec metu* y otras empresas o divisas de Felipe II», en Zafra, Rafael; Azanza, Javier (eds.), *Emblemática Trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra-Sociedad Española de Emblemática, pp. 435-456.

López Poza, Sagrario (2012), «Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual», en Chartier, Roger; Espejo-Cala, Carmen (coords.), *La aparición del periodismo en Europa*, Madrid, Marcial Pons.

López Poza, Sagrario (2008), «Los emblemas del Conde Guimerá», en Egidio, Aurora; Laplana, José Enrique (eds.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses e Institución “Fernando el Católico”, pp. 451-457.

López Poza, Sagrario (2008b), «Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de Hieroglyphica y figuraciones alegóricas», *Edad de Oro*, XXVII, pp. 167-200.

López Poza, Sagrario (2005), «La difusión y recepción de la “Antología Griega” en el Siglo de Oro», en López Bueno, Begoña (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias* (VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro), Sevilla, Servicio de Publicaciones de la universidad, Grupo PASO, pp. 15-67.

López Poza, Sagrario (2002), «La emblemática en El Criticón de Baltasar Gracián», en Bernat Vistarini, Antonio; CULL, John T. (eds.) (2002), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor; Universitat de les Illes Balears; College of the Holy Cross, pp. 353-373.

López Poza, Sagrario (2001), «*El Criticón y la Tabula Cebetis*», *Voz y Letra*, XII/2, pp. 63-84.

López Torrijos, Rosa (1999), «El techo de la casa del poeta Juan de Arguijo», en AA.VV., *Velázquez y Sevilla: catálogo de la exposición*, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 1 de octubre al 12 de diciembre de 1999, Sevilla, Junta de Andalucía, 183-196.

Loza Azuaga, María Luisa; Peñalver Gómez, Eduardo (coords.) (2017), *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Biblioteca Universitaria.

Lüken, Sven (1998), «Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenpforte», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 4, 449-490.

Lleó Cañal, Vicente (1979), *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento Sevillano*, Sevilla, Diputación Provincial.

Lleó Cañal, Vicente (1999), «Los techos pintados de la Casa de Pilatos», en AA.VV., *Velázquez y Sevilla: catálogo de la exposición*, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 1 de octubre al 12 de diciembre de 1999, Sevilla, Junta de Andalucía, 173-181.

Lleó Cañal, Vicente (2017), *La casa de Pilatos: Biografía de un palacio sevillano*, Sevilla, Editoria Universidad de Sevilla.

Llompart, Gabriel (1970), «La nave de la iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII», *Spanische Forschungen der Goerresgesellschaft*, 25, pp. 309-335.

Llopis, Borja Franco (2016), «Pedagogías para convertir: Gandía y los colegios jesuíticos para moriscos», *Revista de Humanidades*, 29, pp. 61-87.

Llopis, Borja Franco (2017), «Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach», en Capriotti, Giuseppe; Llopis, Borja Franco, *Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, Supplementi 06, Macerata, Eum, pp. 87-16.

Llopis, Borja Franco; Moreno Díaz del Campo, Francisco J. (2019), *Pintando al converso. La imagen del morisco en la Península Ibérica (1492-1614)*, Madrid, Cátedra.

Macrobio (2010), *Saturnales*, introducción, traducción y notas de Navarro Antolín, Fernando, Madrid, Gredos.

Madroñal Durán, Abraham (2006), «Razones de la risa en el claustro: los procedimientos humorísticos en los vejámenes de grado» en Arellano Ayuso, Ignacio; Roncero López, Victoriano (coords.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, pp. 143-178.

Maffei, Sonia (2019), «L'arco di trionfo di Massimiliano I e i geroglifici», en Alberti, Alessia; Carpani, Roberta; Ferro, Roberta (eds.), *Le finzioni del potere: l'Arco Trionfale di Albrecht Dürer per Massimiliano I d'Asburgo tra Milano e l'impero*, Milán, Officina Libraria, 56-65.

Maggi, Armando (2000), «Il principe neoplatonico secondo I Tre discorsi di Alessandro Farra (1564)», *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 29, 3, pp. 381-294.

- Mahlmann-Bauer, Barbara (1986), *Jesuitische "ars rhetorica" im Zeitalter der Glaubenskämpfe*. Fráncfort del Meno, Lang.
- Mal Lara, Juan de (1876), *Descripción de la Galera Real del Sermo Sr. D. Juan de Austria*, Sevilla, Francisco Alvarez y C.
- Mal Lara, Juan de (1998), *Recebimiento que hizo la Muy Nobly y Muy Leal Ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Philippe N.S.* Estudios Bernal, Manuel; Bernal, Antonio Miguel, Sevilla, Fundación El Monte.
- Mann Phillips, Margaret (1964), *The "adages" of Erasmus. A Study with translations*, Cambridge, University Press.
- Manning, Patricia, W. (2007), «La emblemática jesuítica en El Criticón», *eHumanista*, 9, pp. 218-240.
- Manns, Stefan (2007). «Nucleus emblematum. Überlegungen zu einer Semiotik des Emblems», en Frank, T.; Kocher, U. (eds.), *Topik und Tradition: Prozesse der Neuordnung von Wissensüberlieferungen des 13. bis 17. Jahrhunderts*, Gotinga, V&R Unipress, pp. 47-65.
- Mansueto, Donato (2002), «The impossible proportion : Body and Soul in some Theories of the Impresa», *Emblematica*, 12, pp. 5-29.
- Marangon, Michela (1995), «Celio Rodigino e l'incontro con Erasmo», en Olivieri, Achille (coord.), *Erasmo, Venezia e la cultura padana nel '500: atti del XIX Convegno internazionale di studi storici*, Rovigo, Palazzo Roncale, 8-9 maggio 1993, Rovigo, Associazione Culturale Minelliana, pp. 297-305.
- Marchetti, Valerio (1973), S.v. «Calcagnini, Celio», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 16, Roma, Istituto de la Enciclopedia Italiana.
- Marcial, Marco Valerio (2004), *Epigramas*; testo, introducción y notas de Guillén, J.. Revisión de Arguido, F., Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Diputación de Zaragoza.
- Margolin, Jean-Claude (1981), «Alciato, A champion of humanism in the eyes of Erasmus», *Emblematica*, 9, 2, pp 369-389.
- Mariani, Anton Francesco (1842), *Vita del patriarca s. Ignazio fondatore della Compagnia di Gesù*, Roma, Alessandro Monaldi Tipografo.
- Markus, R.A. (1957), «St. Augustine on Signs», *Phronesis*, 2, 1, pp. 60-83.
- Marsden, Charles (1956), «Entrées et fêtes espagnoles au XVI^e siècle», en Jacquot, Jean (ed.), *Les fêtes de la Renaissance*, París, Edition du Centre national de la recherche scientifique, vol. II, 389-411..
- Marsilio Ficino (1984) e il ritorno di Platone: mostra di manoscritti, stampe e documenti*; a cura di Gentile, Sebastiano; Niccoli, Sandra; Viti, Paolo, Florencia, Casa Editrice le Lettere.

Marsilio Ficino (1986) *e il ritorno di Platone: studi e documenti*; a cura di Carfagnini G.C., Florencia, Olschki.

Martín Abad, Julián (1999), «Álvaro Gómez de Castro: “publica Laetitia...”», en AA.VV., *Cisneros y el Siglo de Oro de la Universidad de Alcalá: Sala de arte 1-2-9-3*, Universidad de Alcalá, 23 de abril – 25 de julio 1999, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 186-187.

Martín Casares, Aurelia (2000), *La esclavitud en la Granada del Siglo XVI. Género, raza y religión*, Granada, Editorial Universidad de Granada.

Martindale, Andrew (1979), *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, Londres, Harvey Miller.

Martínez-Burgos García, Palma (1988), «Publica Laetitia, humanismo y emblemática», *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, 1, 129-142.

Martínez-Cañavate, Pablo Ruiz (2011), *Psalmodia eucharistica. Grabados e iconografía*, Granada, Zumaya.

Martínez Sobrino, Alejandro; García Román, Cirilo (2017), «Las empresas morales de Juan de Borja instrumento de pedagogía jesuítica», *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, 9, pp. 73-86.

Martire d'Anghiera, Pietro (2013), *Una embajada española al Egipto de principios del siglo XVI: la Legatio Babilónica de Pedro Mártir de Anglería. Estudio y edición trilingüe anotada en latín, español y árabe*; estudio, edición latina, notas y traducción al español de Álvarez-Moreno, Raúl; traducción al árabe de Shaban Mursi, Ebtisam, revisión de la traducción al árabe de Ibrahim Soheim, El Sayed, Madrid, CantArabia Editorial.

Marzolla, Pauline (2015), *Antonio Possevino, Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera honesta et sacra. Une sélection au service de la Contre-Réforme*, Trabajo de fin de Máster en “*langues et littératures moderne et anciennes à finalité didactrique*”, Año Académico 2014-2015, Université de Louvain, Lovaina.

Massing, Jean Michel (1995). «From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58, pp. 180-201.

Massing, Jean Michel (2017), «Jerome Nadal's *Evangelicae Historiae Imagines* and the Birth of Global Imagery», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 80, pp. 161-220.

Mattsson, Bengt (1990), *The Ascia Symbol on Latin Epitaphs*, Gotemburgo, Åströms Förlag.

McClintock, Anne (1995), *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Londres, Routledge.

- McClintock, Anne (2000), «Soft-soaping Empire: Commodity racism and imperial advertising», en Scalon, Jennifer (ed.), *The Gender and Consumer Culture Reader*, Nueva York, New York university Press, pp. 129-152.
- Melion, Walter S. (1998), «Artifice, Memory, and *Reformatio* in Hieronymus Natalis's *Adnotationes et meditations in Evangelia* of 1595», *Renaissance and Reformation*, 22, pp. 5-34.
- Melion, Walter S. (2009), *The Meditative Art: Studies in the Northern Devotional Print, 1550-1625*, Filadelfia, Saint Joseph's University Press.
- Mellikof, Ruth (1973), «Riding Backwards: Theme of Humiliation and Symbol of Evil», *Viator*, 4, 153-176.
- Méndez Rodríguez, Luis (2012), «El símbolo de lo imposible en Alciato: lavar la negritud», *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 2, pp. 100-103.
- Melion, Walter S. (2019), «Analogies known and unknown in Sylvestro Pietrasanta, S.J.'s *De symbolis heroïcis*», *Emblematica*, 3, pp. 55-116.
- Mercati, Michele (1981), *Gli obelischi di Roma*, a cura di Cantelli, Gianfranco, Bologna, Cappelli.
- Merino Jerez, Luis (2000), «La memoria en Confessiones (10, 8-26) de Agustín», *Anuario de Estudios Filológicos*, 23, pp. 347-367.
- Merino Jerez, Luis (2005), «La memoria en la *Tertia et ultima pars Rhetoricae* de Juan Lorenzo Palmireno», en Maestre Maestre, José M^a, et al. (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Juan Gil*, Vol. 3, Alcañiz, Madrid, Instituto de estudios humanísticos, CSIC, pp. 1327-1337.
- Merino Jerez, Luis (2007), *Retórica y artes de memoria en el humanismo renacentista (Jorge de Trebisonda, Pedro de Rávena y Francisco Sánchez de las Brozas)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Mestre-Zaragoza, Marina (2006), «Antropología filosófica y teoría de la literature en el siglo XVI: la "Filosofía Antigua poética" de Alonso López Pinciano», *Criticón*, 97-98, pp. 75-88.
- Mestre-Zaragoza, Marina (2014), «La "Philosophia Antigua poética" de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción», *Criticón*, 120-121, pp. 57-71.
- Mexía, Pedro (2003), *Silva de varia lección*; edición de Lerner, Isaias, Madrid, Castalia.
- Miedema, Hessel (1968), «The Term Emblema in Alciati», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, pp. 234-250.

- Milizia, Francisco (1827), *Arte de ver en las bellas artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs*, traducido al castellano con notas e ilustraciones por Ceán-Bermudez, Juan Agustín, Madrid, Imprenta Real.
- Mínguez, Víctor; Rodríguez Moya, Inmaculada (2020), *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons.
- Mínguez, Víctor; Rodríguez Moya, Inmaculada; Chiva, Juan; González Tornel, Pablo (2016), *La fiesta barroca. La corte del rey (1555-1808)*, Castellón, Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- Mioni, Elpidio (1981), S.v. «Cipelli, Giovanni Battista», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma, Istituto de la Enciclopedia Italiana.
- Miret y Sanz, Joachim (1917), «La esclavitud en Cataluña en los últimos tiempos de la Edad Media», *Revue Hispanique*, XLI, pp. 1-109.
- Mongini, Guido (2011), «*Ad Christi similitudinem*»: *Ignazio di Loyola e i primi gesuiti tra eresia e ortodossia: studi sulle origini della Compagnia di Gesù*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Montero Herrero, Santiago (1995), «Adivinación y esclavitud en la Roma antigua», *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, 0, pp. 141-156.
- Moormann, Eric M.; Uitterhoeve, Wilfried (2004), *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Milán, Mondadori.
- Moraes Cardoso Leal, Pedro Germano (2014), *The invention of hieroglyphs: a theory for the transmission of hieroglyphs in early-modern Europe*, PhD thesis (Degree of PhD in Text and Image Studies), University of Glasgow, 2 vols.
- Moraes Cardoso Leal, Pedro Germano (2014a), «On the Origins of Spanish Hieroglyphs (I)», *Imago, Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 6, 27-38.
- Moraes Cardoso Leal, Pedro Germano (2015), «On the Origins of Spanish Hieroglyphs (II)», *Imago, Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 7, 25-42.
- Morales Folguera, José Miguel (1994), «La fábula clásica como fuente de inspiración para la Emblemática», en Redón, Raquel Vicente (ed.), *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 279-304.
- Morales Folguera, José Miguel (2000), «El viaje neoplatónico y su imagen en los jardines del Retiro de Málaga», *Jábega*, 83, 23-34.
- Morel, Philippe (1985), «Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento», en Fagiolo, M. (ed.), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 149-178.
- Morel, Philippe (2011), *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Champs Art.

- Morgado, García, Arturo (2013), *Una metrópoli esclavista: el Cádiz de la modernidad*, Granada, EUG.
- Moutsopoulos, Evangelos (1991), *Parcours de Proclus*, París, Vrin.
- Murr, Josef F. (1890), *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*, Innsbruck, Wagnerische Universitäts-Buchhandlung.
- Mutini, Claudio (1083), S.v. «Contile, Luca», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma, Istituto dell'enciclopedia Italiana.
- Nadal, Jerónimo (2003-2005), *Annotations and Meditations on the Gospels*, introduction by Melion, Walter S., translation Homann, Frederick A., 3 vols, Filadelfia, Saint Joseph's University Press.
- Narbonne, Jean-Marc (2012), «Introduction à l'œuvre de Plotin», en Plotin, *Œuvres complètes, Traité 1 (I 6), Sur le beau*, París, Les Belles Lettres.
- Nauert, Charles G. (2006), *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Navarrete Orcera, Antonio Ramón (2005), *La mitología en los palacios españoles*, [Jaén], Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Asociado Andrés de Vandelvira.
- Nesselrath, Arnold (2010), «Schede nn. 1-2», en *Le meraviglie di Roma antica e moderna. Vedute, ricostruzioni, progetti nelle raccolte della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte*, a cura di Misiti, Maria Cristina; Prosperi, Simonetta; Rodinò, Valenti, Torino, Daniela Piazza Editore, pp. 32-37.
- Neuber, Wolfgang (1993), «Locus, Lema, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie», en Berns, JÓrg J.; Neuber, Wolfgang (eds.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, Tübingen, Niemeyer, pp. 351-372.
- Nicholls, Rachel (2008), *Walking on the Water. Reading Mt. 14:22-33 in the Lights of its Wirkungsgeschichte*, Leiden, Boston, Brill.
- Nigro, Salvatore (1975), S.v. «Capaccio, Giulio Cesare», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Nisbet, R.G. (1918), «The festuca and the Alapa Manumission», *The Journal of Roman Studies*, 8, pp. 1-14.
- Nova, Alessandro (1985), «Dialogo delle imprese: la storia editorial e le immagini», en AA. VV., *Paolo Giovio: il Rinascimento e la memoria*. Atti del Convegno, Como, 3.5 giugno 1983, Como, Società a Villa Gallia, pp. 73-92.
- Núñez de Cepeda, Francisco (1988), *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, edición de García Mahiques, Rafael, prólogo de Sebastián, Santiago, Madrid, Tuero.

- Nygren, Christopher J. (2015), «The Hypnerotomachia Poliphili and Italian art circa 1500: Mantegna, Antico, and Correggio», *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 31, 2, pp. 140-154.
- O'Malley, John W. (1999), *I primi gesuiti*, Milán, Vita e Pensiero.
- O'Malley, John W. (Ed.) (2015), *Art, controversy, and the Jesuits: the Imago primi saeculi (1640)*, Filadelfia, Saint Joseph's University Press.
- O'Malley, John W.; Bailey, Gauvin A. (eds.) (2005), *The Jesuits and the Arts, 1540-1773*, Filadelfia, Saint Joseph's University Press.
- O'Reilly, Jennifer (1988), *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, Nueva York; Londres, Garland.
- Oberholzer, Paul (2016), «Diego Laínez come teologo del Concilio e la presenza gesuita nel concetto della sua identità», en Salviucci Insolera, Lydia (2016), *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento: "Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti"*, Roma, Artemide, pp. 85-100.
- Oettinger, April (2011), «The Hypnerotomachia Poliphili: art and play in a Renaissance romance», *Word & Imagen*, 27, 1, pp. 15-30.
- Olivato, Loredana (1979), «Dal Teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: Giulio Camillo Delminio e Sebastiano Serlio», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 21, pp. 233-252.
- Omodeo, Anna (1965), *Mostra di Stampe Popolari Venete del '500*, catalogo a cura di A. Omodeo, Firenze, Olschki.
- Onians, Richard Broxton (2006), *Le origini del pensiero europeo intorno al corpo, la mente, il mondo, il tempo e il destino*, Milán, Adelphi.
- Orapollo (2009), *I geroglifici*, a cura di Rigoni, Mario A.; Zanco, Elena, Milán, Rizzoli.
- Ortega Mentxaka, Eneko (2017), *Ad Maiorem Dei gloriam. La iconografía jesuítica en las iglesias de la Compañía de la antigua provincia de Loyola (1551-1767)*, Tesis doctoral, Presentada por Dr. Vélez Chaurri, José Javier, Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz.
- Ossa-Richardson, Anthony (2013), «Image and Idolatry: The Case of Louis Richeome», en Gilby, Emma; White, Paul (eds.), *Method and Variation: Narrative in Early Modern French Thought*, Londres, Routledge, pp. 41-53.
- Ossola, Carlo (1971), *Autunno del Rinascimento. Idea del Tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Florencia, Leo S. Olschki Editore.
- Ovidio (2017), *Metamorfosis*, introducción y notas de Ramírez de Verger, Antonio. Traducción de Ramírez de Verger, Antonio y Navarro Antolín, Fernando, Madrid, Alianza.

- Page, Carlos A. (2019), «Los primeros retratos de Ignacio y los inicios de la iconografía ignaciana», *IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, 7, 2, pp. 63-75.
- Paladini, Maria Luisa (1954), «La morte di Agrippa Postumo e la congiura di Clemente», *Acme: annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano*, 7, 3, pp. 313-329.
- Pallavicino, Sforza (2015), *I Fast sacri*, edizione critica e commento a cura di Apollonio, S, Lecce, Argo.
- Panofsky, Erwin (2009), *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Turín, Einaudi (1ª ed. 1939).
- Panofsky, Erwin (2010), *Il significato nelle arti visive*, Turín, Einaudi (1ª ed. 1955).
- Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz (1926), «A Late Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian», *The Burlington Magazine*, 49, 177-181.
- Paoli, Ugo Enrico (2010), *Vita romana. Usi, costumi, istituzioni, tradizioni*, Milán, Mondadori.
- Paolino Minorita (1868), *Trattato De regimine rectoris*, Viena; Florencia, Tendler & C.; Vieusseux.
- Paris, Laura (2012), «La flora nel ritratto di Cavaliere di Vittore Carpaccio: una conferma iconografica per Francesco Barbaro il giovane», *AFAT*, 30, 9-22.
- Pedraza, Pilar (1983), «La introducción del jeroglífico renacentista: los “enigmas” de la universidad de Salamanca» *Cuadernos Hispanoamericanos*, 394, 5-42.
- Pedraza, Pilar (1983a), «Los jeroglíficos del patio de la Universidad de Salamanca y la “Hypnerotomachia Poliphili”», *Traza y Baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 8, 36-57.
- Pedraza Gracia, Manuel José (2007), «La biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa», en Morte García, Carmen M.; Garcés Manau, Carlos (coords.). *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). Pasión de saber*. Exposición 24 de abril – 3 de junio de 2007, Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca, Huesca, Diputación Provincial, pp. 87-96.
- Pedrosa, José Manuel (2014), «El diablo en la literatura de los Siglo de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica», en Tausiet, María; Amelang, James S., *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, pp. 67-98.
- Peeters, F. (1945), «Rubens et la Compagnie de Jesús», *Les études classiques*, 13, 3-4, 167-168.
- Pegueroles, Juan (1986). «La palabra interior. La filosofía del lenguaje en San Agustín», *Espíritu*, XXXV, pp. 93-110.
- Peinado Guzmán, José Antonio, (2015), «Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada», en Peinado Guzmán, José Antonio; Rodríguez

Miranda, María del Amor (coords.), *Lecciones barrocas: “aunando miradas”*, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 159-190.

Penny Small, Jocelyn (1997), *Wax tablets of the Mind: Cognitive Studies of Memory and Literacy in Classical Antiquity*, Nueva York, Routledge.

Perceval, José María (1992), “Animalitos del Señor. Aproximación a una teoría de las animalizaciones propias y del otro, sea enemigo o siervo, en la España imperial (1550-1650)”, *Áreas*, 14, pp. 173-184.

Pérez Custodio, M^a. Violeta (2003), «Los progymnasmata de la Antigüedad al Renacimiento», en Torres, Alfonso de, *Ejercicios de Retórica*, edición a cargo de Pérez Custodio, Violeta, Alcañiz, Madrid, Instituto de Estudios Alcañizanos, Csic, pp. XLIV-LIX.

Pérez Custodio, M^a. Violeta (2017), «Hallazgo de una edición temprana de Aftonio en España: los *Aphtonii Sohpistae Progymnasmata*, *Rodolpho Agricola Phrysisio interprete*, impresos en Barcelona en 1546», *Talia dixit*, 122, pp. 67-77.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena (1998), «Algunas precisiones sobre la imagen de Felipe II en las medallas», *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, 1, pp. 241-272.

Pérez Hernández, Manuel; Sánchez Sánchez, David (2017), «Juan de Arfe y la custodia de la Catedral de Ávila. Nuevos datos», *BSSA arte*, 83, 153-176.

Pérez Lascheras, Antonio (2007), «La literatura española en la Agudeza de Gracián», *Bulletin Hispanique: La formation du Parnasse espagnol XV^e-XVIII^e siècle*, 109-2, pp. 545-587.

Pérez Lozano, Manuel (1997), *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las empresas de Villava*, Córdoba, Universidad-Grupo Arca.

Pérez Morcillo, José Juan (1997), «Un pliego suelto poético de 1681», *Al-Basit*, 23, pp. 149-158.

Pérez Pascual, Ángel (1996), «La teoría emblemática en el Arte poética española de Rengifo y Vicens», en López Poza, Sagrario (ed.), *Literatura emblemática hispánica*, actas del II Simposio Internacional de Emblemática Hispánica, La Coruña, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 569-577.

Pfeiffenberger, Selma (1986), *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, Ann Arbor, UMI.

Pfeiffer, Heinrich (1990), «Die ersten Illustrationen zum Exerzitenbuch», en Sievenich, Michael; Switek, Günter (eds.), *Ignatianisch. Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu*, Freiburg, Herder, pp. 120-130.

Phillips Jr., William D. (1998), *La esclavitud desde la época romana hasta los inicios del comercio transatlántico*, Madrid, Siglo Veintiuno.

Picard, Olivier (2000), «L'iconographie religieuse sur les monnaies au type d'Auriol», en Hermay, Antoine; Tréziny, Henry (eds.), *Etudes massaliètes: Les cultes des cités*

phocéennes. Les cultes des cités phocéennes, actes du colloque d'Aix-en-Provence–Marseille, 4-5 juin 1999, n° 6, Aix-en-Provence, Édisud, Centre C. Jullian, pp. 165-174.

Pierguidi, Stefano (2006), «L'Allegoria della Prudenza di Tiziano e il Signum Tricipitis del Cerbero di Serapide», *International Journal of the Classical Tradition*, 13, 2, 188-196.

Pierini, Rita (2006), «Il parto dell'orsa ovvero divagazioni sulla maternità letteraria fra Virgilio e Ovidio», *Studi italiani di filologia classica*, 4, 2, pp. 210-228.

Pigler, Andor (1956), *Barockthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 vols., Budapest, Verlag des ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Pignatti, Franco (2016), s.v. «Ricchieri, Lodovico Maria», en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 87, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Pisani, giuliano (2004), «L'ispirazione filosofico-teologica della sequenza "Vizi-Virtù" nella cappella degli Scrovegni di Giotto», *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 93, 61-97.

Pittaccio, Stefano (2013), «Santa Maria in Trastevere, aspetti inediti di un progetto all'antica. Origini e formazione», en Cantantore, F. et al. (eds.), *Quaderni dell'istituto di Storia dell'architettura, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Giornate di Studio in Onore di Arnaldo Bruschi*, Roma, Facoltà di Architettura, 5, 6, 7 maggio 2011, Roma, Bonsignori editore, pp. 13-24.

Plebani, Benedetto (1899), *L'Arte della memoria, sua storia e teoria (parte scientifica) mnemotecnica triforme (parte pratica)*, Milán, Hoepli.

Porfirio (2006), *L'antro delle ninfe*, a cura di Simonini, Laura, Milán, Adelphi.

Porfirio (2012), *Sui simulacri*, introduzione e commento di Gabriele, Mino, traduzione di Maltomini, Franco, Milán, Adelphi.

Praz, Mario (1934), *Studi sul concettismo*, Milán, La cultura.

Praz, Mario (1974), *Studies in seventeenth-Century Imagery*, Pt. II: 1 Praz, Mario, Addenda et corrigenda; 2 Sayles, Hilaru M.J., Chronological list of Emblem Book, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Praz, Mario (2012), *Studies in Seventeenth-Century Imagery: Second Edition Considerably Increased*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (1ª ed. Roma, 1974).

Prodi, Paolo (2014), S.v. «Paleotti, Gabriele», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Pseudo Aristóteles; Anónimo (1999), *Fisognomía; Fisiólogo*, introducciones, traducciones y notas de Martínez Manzano, Teresa y Calvo Delcán, Carmen, Madrid, Gredos.

Pulega, Andrea (1989), *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Florencia, La Nuova Italia.

Porteman, Karel (1996), *Emblematic Exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630-1685): a study of the commemorative manuscripts (Royal Library, Brussels)*, Bruselas, Royal Library of Belgium.

Quiles, Verónica; Beltrá, David (2019), «Creando hogares», en Ponce Herrero, Gabino; Museo Comercial de Alicante y provincia (coords.), *Made in Alicante. Made in Sax*, Alicante, universidad de Alicante, pp. 39-41.

Quílez i Corella, Francesc Miquel (1990), «La cultura artística de Pablo de Céspedes», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 39, pp. 65-86.

Quintiliano, M. Fabio (1916), *Instituciones oratorias*, traducción directa del latín por los Padres de las Escuelas Pías I. Rodríguez y Sandier, P., Tomo II, Madrid, Perlado Páez y Compañía.

Raybould, Robin (2005), *An Introduction to the Symbolic Literature of The Renaissance*, Londres, Trafford.

Réau, Louis (2996), *Iconografía del Arte Cristiano*. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento, Tomo 1/Vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal.

Recebimiento (2007) que la imperial ciudad de Toledo hizo a la magestad de la reina nuestra señora doña Isabel, hija del rey Enrique II de Francia, cuando nuevamente entró en ella a celebrar las fiestas de sus felicísimas bodas con el rey don Filipo nuestro señor, segundo deste nombre, Toledo, 1561; estudio y edición de Fernández Travieso, Carlota. A Coruña, Ediciones de la Sociedad de Cultura Valle-Inclán.

Reed Doob, Penelope (1990), *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca, N.Y., Londres, Cornell University Press.

Restelli, Marco (1992), *Il ciclo dell'unicorno: miti d'Oriente e d'Occidente*, Venezia, Marsilio.

Restrepo-Gautier, Pablo (2014), «Comicidad, Emblemática y el chiste de la esportilla en La Casa Holgona de Calderón», *Anuario calderoniano*, 7, pp. 215-228.

Revilla, Federico (1980), «La simbología de Núñez de Cepeda en su libro de empresas "Idea de El Buen Pastor..."», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 46, pp. 461-474.

Rey Bueno, María del Mar (2017), «Juan de Baltasar, caballero abisinio: Etíopes en la Valencia del seiscientos», en AA.VV., *Pasiones bibliográficas*, II, Valencia, Societat Bibliográfica Valenciana Jerónima Galés.

Ribadeneira, Pedro de (1863), *Vida de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, Barcelona, Librería de la viuda e hijos de J. Subirana editores.

Riber, Lorenzo (1958), «Erasmus, en el "Índice Paulino" con Lulio, Sabunde y Savonarola», *Boletín de la Real Academia Española*, 38, n. 154, pp. 249-264.

Ricciardi, Roberto (1990), s.v. «Del Riccio Baldi, Pietro», en *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 38, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Ripa, Cesare (2012), *Iconologia*, a cura di Maffei, Sonia, Turín, Einaudi.

Rispoli, Gioia Maria (1985), *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Nápoles, Liguori.

Rochemonteix, Camille de (1911), *Nicolas Caussin, confesseur de Louis XIII et le Cardinal de Richelieu, documents inédits*, París, A. Picard.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1985), «Mnemotecnia y barroco: el Fénix de minerva, de Juan Velázquez de Acevedo», *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 12, pp. 183-204.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1989), *Teatro de la memoria. Ensayos sobre la mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1995), *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza.

Roggero, Anastasio (1969), «Il decreto del Concilio di Trento sulla venerazione delle immagini e l'arte sacra», *Teresianum: Rivista della Pontificia Facoltà Teologica e del Pontificio Istituto di Spiritualità "Teresianum"*, 20, 1, pp. 150-167.

Rogelio, García Mateo (2012), «La mística di Ignazio di Loyola nei confronti dei suoi studi di filosofia», *Ignaziana. Rivista di ricerca teologica*, 13, pp. 3-12.

Rolet, Anne (2015), *Les Questions symboliques d'Achille Bocchi. Symbolicae quaestiones, 1555*, 2 tomos, Tours, Rennes, Presse universitaire François-Rabelais, Presses universitaires de Rennes.

Rolet, Stephane (2001), «Genese et composition des Hieroglyphica de Pierio Valeriano : essai de reconstitution», en Pellegrini, Paolo (coord.), *Umanisti bellunesi fra quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno di Belluno, 5 novembre 1999, Florencia, L.S. Olschki, pp. 211-244.

Romera-Navarro, Miguel (1941), «Las alegorías de El Criticón», *Hispanic Review*, IX, 1, pp. 151-175.

Rondinelli, Paolo (2011), *Liber proverbiorum di Lorenzo Lippi*, edizione critica, Bolonia, Bononia University Press.

Rondinelli, Paolo, (2014), «Il Liber proverbiorum di Lorenzo Lippi e la paremiografia umanistica», en Crimi, Giuseppe (ed.), *Il proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII: atti delle giornate di studio*, Università degli Studi Roma Tre, Fondazione Marco Besso, Roma 5-6 dicembre 2012, Roma, Manziiana, pp. 11-34.

Rosales, Luís (1964), *Pasión y muerte del Conde de Villamediana. Discurso leído el día 19 de abril de 1964 en su recepción pública*, Madrid, Real Academia Española.

Rosenthal, Earl (1971), «Plus ultra Non Plus ultra and the columnar device of Emperor Charles V», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, pp. 204-228.

Rosenthal, Earl (1973), «The invention of the Columnar Device of Emperor Charles at the Court of Burgundy in Flanders in 1516», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, pp. 198-230.

Rossi, Paolo (1960), *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milán, Ricciardi.

Rossi, Paolo (1983), *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bolonia, Il Mulino.

Rossi, Paolo (2000), *Logic and the Art of Memory: The Quest for a Universal Language*, Chicago, University of Chicago Press.

Rovira Reich, Ricardo (2017), «La peculiar relación de Baltasar Gracián con la censura jesuítica», en Vergara Ciordia, Javier; Sola Villaverde, Alicia (coords.), *Censura y libros en la Edad Moderna*, Madrid, Dykinson, pp. 145-153.

Rubio Lapaz, Jesús (1989), *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad de Granada.

Rubio Lapaz, Jesús (1990), «El Discurso de la comparación de la Antigua y moderna pintura y escultura de Pablo de Céspedes», *Goya*, 217-218, pp. 15-27.

Ruggeri, Romano (1992), *Un amico di Erasmo: Polidoro Virgili*, Urbino, Quattro Venti.

Ruggeri, Romano (2000), *Polidoro Virgili: un umanista europeo*, Bérghamo, Moretti & Vitali.

Ruig-Ferrer, Abilio (2015), «El mito del quabranthuesos depredador de seres humanos», *Argutorio*, 34, pp. 69-79.

Ruiz Gallegos, Yésica (2018), *Aproximación al estudio del Juicio Final y del juicio del alma en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

Ruiz Jiménez, Juan (2020), «Obras de Francisco Guerrero en la catedral de Granada», *Paisajes Sonoros Históricos*. Recurso online: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/en/1173/granada/es>

Ruiz Jurado, Manuel (2001), «Ad maiorem Dei gloriam (A.M.D.G.)», en O'Neill, Charles; Domínguez, Joaquín M^º (eds.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, I, Roma, Madrid, Institutum Historicum-Universidad Pontificia Comillas, pp. 13-14..

Ruiz Miguel, José Luis (2007), «Los Adagia de Erasmo y los *Antiquae Lectiones* de Celio Rodigino: entre la competición y el plagio», *Minerva: revista de Filología Clásica*, 20, pp. 163-189.

Russell, Daniel (2014), *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, Toronto, University of Toronto Press.

- Saavedra Fajardo, Diego (1999), *Empresas políticas*, edición de López Poza, Sagrario, Madrid, Cátedra.
- Sabbadini, Remigio (1905), *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Florencia, Sansoni.
- Saco, José Antonio (2006), *Historia de la esclavitud*, vol. II, La Habana, Imagen Contemporánea.
- Salmerón, Miguel Córdoba (2005), *Patrimonio artístico y ciudad moderna. El conjunto jesuítico y colegio de san Pablo entre los siglos XVI y XVII*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. D. Ignacio L. Henares Cuéllar, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada.
- Salviucci Insolera, Lydia (1991), «Le illustrazioni per gli Esercizi Spirituali intorno al 1600», *Archivum Historicum societatis Iesu*, 60, pp. 161-217.
- Salviucci Insolera, Lydia (2004), *L'Imago Primi Saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù: Genesi e fortuna del libro*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana.
- Salviucci Insolera, Lydia (2016), *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento: "Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti"*, Roma, Artemide.
- Salviucci Insolera, Lydia (2016a), «La formulazione del Decreto sulle immagini nei manoscritti di p. Diego Laínez», en Salviucci Insolera, Lydia, *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento: "Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti"*, Roma, Artemide, pp. 101-118.
- Salza, Abd-el-Kader; Quondam, Amedeo (2007), *Luca Contile, uomo di lettere e di negozi del secolo XVI*, Roma, Bulzoni.
- Samuels, Tristan (2015), «Herodotus and the Black Body: A Critical Race Theory Analysis», *Journal of Black Studies*, 46 (7), pp. 723-741.
- Samosata, Luciano di (1994), *Descrizioni di opera d'arte*, Turín, Einaudi.
- Sánchez Jiménez, Antonio; Sáez, Adrián J. (ed.) (2018), *Siete memorials españoles en defensa del arte de la pintura*, con estudios y notas complementarias de González García, Juan Luís; Urquizar Herrera, Antonio, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert.
- Sánchez Pérez, Aquilino (1977), *La literatura emblemática Española. Siglos XVI y XVII*, Madrid, S.G.E.L..
- Sánchez Reyes, Enrique (1931), «Lenguas osbre Piedra: sobre los enigmas del claustro universitario salmantino», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, I, 261-295.
- Sánchez Reyes, Enrique (1965), *La lección humana de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Universidad.
- Santyves, Pierre (1935), «Le charivari de l'adultère et les courses à corps nus», *Société d'ethnographie de Paris*, 31, 7-36.

San Serrano, María Jesús (2006), *Juan de Arfe y Villafaña y la Custodia de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Universidad.

Saugnieux, Joel (1972), *Les dancas Macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris, Les Belles Lettres.

Saulini, Mirella (2016), «Diego Laínez e l'elaborazione della scrittura del Decreto», en Salviucci Insolera, Lydia (2016), *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento: "Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti"*, Roma, Artemide, pp. 119-127.

Savarese, Gennaro; Gareffi, Andrea (1980), *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore.

Sbordone, Francesco (1932), «Recensioni retoriche delle favole esopiane», *Rivista indo-greco-italica di filologia-lingua-antichità*, XVI, 3-4, pp. 35-68.

Scarpi, Paolo (2014), «La divina *auctoritas* di Ermete Trismegisto: per una nuova religione di tolleranza», en AA.VV., *From Source to History: Studies on Ancient Near Eastern Worlds and Beyond*; Dedicated to Giovanni Battista Lanfranchi on the Occasion of His 65th Birthday on June 23, 2014, Münster, Ugarit, pp. 647-655.

Schiavon, Andrea (2013), *Le imprese geroglifiche di Lorenzo Lotto per l'iconostasi del coro di Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Trabajo de fin de Máster en Historia del Arte y Conservación de los Bienes Culturales, director prof. Mino Gabriele, Università degli Studi di Udine.

Schiavon, Andrea (2017), «Los jeroglíficos de Lorenzo Lotto para el coro de Santa María la Mayor de Bérgamo», *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, 9, 123-149.

Scurani, Alessandro (1977), «Diario Spirituale di S. Ignazio di Loyola», en Gioia, Mario (ed.), *Gli Scritti di Ignazio di Loyola*, Turín, UTET, pp. 265-340.

Sebastián López, Santiago (1978), *Arte y humanismo*, Madrid, Cátedra.

Sebastián López, Santiago (1986), «Giovio y Palmireno: la influencia de la emblemática italiana», *Revista del Instituto de estudios turolenses*, 76, pp. 191-250.

Sebastián López Santiago (1995), *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra.

Sebastián López, Santiago; Cortés Vázquez, Luís (1973), *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Universidad.

Secret, François (1959), «Les cheminements de la Kabbale à la Renaissance : le Théâtre du Monde de Giulio Camillo», *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, 14, pp. 418-436.

Selig, Karl Ludwig (1955), «The Spanish Translation of Alciato's Emblemata», *Modern Language Notes*, 70, 5, 354-359.

Selig, Karl Ludwig (1956), «The Commentary of Juan de Mal Lara to Alciato's Emblemata», *Hispanic Review*, 24, 1, 26-41.

Selig, Karl Ludwig (1956a), «Gracián and Alciato's Emblemata», *Comparative Literature*, 8, 1, pp. 1-11.

Selig, Karl Ludwig (1957), «Pero Mexía's Silva de Varia Leci3n and Horapollo», *Modern Language Notes*, 72, 5, 351-356.

Seisdedos S3nchez, Carmen (1992), «Ars et doctrina studendi et docendi de Juan Alfonso de Benavente», *Brigecio: revista de estudio de Benavente y sus tierras*, 2, pp. 185-192.

Ser3s, Guillermo (2010), «El mundo literario de la Compa1a», en Betr3n, Jos3 Luis (ed.), *La Compa1a de Jes3s y su proyecci3n medi3tica en el mundo Hisp3nico durante la Edad Moderna*, Madrid, S3lex, pp. 115-150.

Serrano Cueto, Antonio (2000), «Los "Adagia" de Erasmo en el "Index Expurgatorius" de Amberes (1571): el alcance de la censura dirigida por Arias Montano», *Calamus renascens: revista de humanismo y tradici3n cl3sica*, 1, pp. 363-383.

Serrano Cueto, Antonio (2002), «Revisi3n de una vieja pol3mica. Polidoro Virgilio y Erasmo sobre la primac3a de los *Adagia*», en Maestre Maestre, Jos3 Mar3a, *et al.* (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo cl3sico: homenaje al profesor Antonio Fornt3n*, vol. 3, Alc3niz, Ediciones del Laberinto, pp. 1613-1621.

Servais, Jacques (2010), «La visione della Storta di sant' Ignazio», *Gregorianum*, 91, 3, pp. 526-549.

Seznec, Jean (2008), *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*. Presentazione di Settis, Salvatore, Tur3n, Bollati Boringhieri.

Smeesters, Aline (2009), «Jean Vincart s.j., Sacrarum heroidum epistolae (1640)», en Begheyn, Paul S.J.; Deprez, Bernard; Faesen, Rob, S.J.; Kenis, Leo (eds.), *Jesuit Books in the Low Countries 1540-1773. A selection from the Maruits Sabbe Library*, Maruits Sabbebibliothek, Faculteit Godgeleerdheid-Peeters, pp. 100-103.

Smeesters, Aline (2013), «Maximilianus Sandaeus, S.J. (1578-1656), Explorer of the Mystical Language», *GEMCA: papers in progress*, tomo 2, n3 1, pp. 63-71 [En ligne].

Snowden Jr, Frank M. (1947), «The negro in Classical Italy», *The American Journal of Philology*, 68, n3 3, pp. 266-292.

Snowden Jr, Frank M. (1948), «The Negro in Ancient Greece», *American Anthropologist, New Series*, 50, n3 1, part 1, pp. 31-44

Snowden Jr., Frank M. (1970), *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press.

Solerti, Angelo (1895), *Vita di Torquato Tasso*, Tur3n; Roma, Loescher.

Soriano Sancha, Guillermo (2015), «Erasmo y Quintiliano: algunas continuidades de la cultura romana en la Edad Moderna», *Erasmus. Revista de historia Bajomedieval y Moderna*, 2, pp. 133-141.

Sorrento, Luigi (1942), *Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento lombardo*, Mil3n, Edizioni de L'Arte.

Soto Artuñedo, Wenceslao (1999), «La *Ratio Studiorum*: la pedagogía de la Compañía de Jesús», *Proyección*, 46, pp. 259-276.

Soto Artuñedo, Wenceslao (2014), «Coordenadas de los jesuitas en Andalucía», *Archivo Teológico Granadino*, 77, pp. 93-162.

Soto, Hernando de (2017), *Emblemas moralizadas*; edición y estudio de García Arranz, José Julio y Pena Sueiro, Nieves, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor.

Spicer, Joaneath (ed.) (2012), *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, Baltimore, The Walter Art Museum.

Spicer, Joaneath (2012a), «European Perceptions of Blackness as Reflected in the Visual Arts», en Spicer, Joaneath (ed.), *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, Baltimore, The Walter Art Museum, pp. 35-59.

Stabile, Giorgio (1974), s.v. «Camillo, Giulio, detto Delminio», en *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 17, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Stella, Alessandro (1996), «"Herrado en el rostro con una S y un clavo": l'homme-animal dans l'Espagne des XV^e-XVIII^e siècles», en Bresc, Henri (coord.), *Figure de l'esclave au Moyen-Age et dans le monde moderne*. Actes de la table ronde organisée les 27 et 28 octobre 1992 par le Centr d'Histoire sociale et Cutlurelle de l'Occident de l'Université de Paris-X Nanterre, París, L'Harmattan, pp. 147-164.

Stella, Alessandro (2000), *Histoires d'esclaves dans la péninsule ibérique*, París, EHESS.

Stoici romani minori (2008), a cura di Ramelli, Ilaria; introduzione di Radice, Roberto, Milán, Bompiani.

Strasser, Gerhard F. (2000), *Emblematik und Mnemonik der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel: Johannes Bruno und Justus Winckelmann*, Wiesbaden, Harrassowitz.

Strong, Roy (1988), *Arte y Poder: fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, Madrid, Alianza.

Surdich, Francesco (2017), S.v. «Sasseti, Filippo», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 90, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Tabacchi, Stefano (2015), «Pierbenedetti, Mariano», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 83, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Tallon, Alain (2010), «Ory, Matthieu», en Prosperi, Adriano, *Dizionario Storico dell'Inquisizione*, 4 vols., Pisa, Edizioni della Normale, II, pp. 1148-1149.

Tajo, Maria (1961), «Un confronto tra s. Ambrogio e s. Agostino a proposito dell'esegesi del Cantico dei Cantici», *Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristiques*, 7, 2, pp. 127-151.

Tarabochia Canavero, Alessandra (1978), «S. Agostino nella teologia platonica di Marsilio Ficino», *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 70, 4, 626-646.

Tasso, Torquato (1859), *I dialoghi*, a cura di Guasti, Cesare, Vol. III, Florencia, Le Monnier.

Tasso, Torquato (1993), *Il conte overo De l'impresa*, edizione a cura di Basile, Bruno, Roma, Salerno.

Tervarent, Guy de (2002), *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

The Jesuit Ratio Studiorum of 1599 (1970), translated into English, with an Introduction and Explanatory Notes by Farrell, Allan P., Washington D.C., Conference of Major Superiors of Jesuits.

Ticozzi, Stefano (1813), *Storia dei letterati e degli artisti del dipartimento della Piave*, Tomo I, Belluno, Francesc' Antonio Tissi, pp. 47-66

Torre, Andrea (2017), «La memoria dipinta. Corpi, stanze e palazzi nel codice BSG 3368», en Pich, Federica; Torre, Andrea (eds.), *Di l'artificial memoria. Ms. 3368 Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi*, Nápoles, La Stanza delle Scritture, pp. 231-262.

Toselli, Grandi, Paola (2008), *I trionfi di Cesare di Andre Mantegna: fonti umanistiche e cultura antiquaria*, Mantua, Sometti.

Tristan, Frédérick (1980), *Le monde à l'envers, étude de Tristan, F. et anthologie. La représentation du mythe, essai d'iconographie par M. Lever*, París, Hachette-Massin.

Tung, Mason (2006), *Impresa Index to the Collections of Paradin, Giovio, Simeoni, Pittoni, Ruscelli, Contile, Camilli, Capaccio, Bargagli, and Typotius*, Nueva York, AMD Press Inc.

Valeriano, Pierio (2013), *Jeroglíficos. Prólogo General y Libros I-V*, introducción, edición crítica, traducción anotada e índices a cargo de Talavera Estesó, Francisco, J., prólogo de López Poza, Sagrario, Alcañiz, Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC.

Valero de Bernabé, Luís; Eugenio, Martín de (2007), *Análisis de las características generales de la Heráldica Gentilicia Española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*, Tesis Doctoral, Directora: Dra. Ana Belén Sánchez Prieto, Universidad Complutense de Madrid.

Van den Berg-Noë, H.A. (1974), «Lorenzo Lotto e la decorazione del coro ligneo di S. Maria Maggiore in Bergamo», *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*, 36, 145-164.

Van Essen, C.C. (1956), «I Commentaria di Ciriaco d'Ancona», en AA.VV., *Il mondo antico nel Rinascimento*, atti del V Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze, Palazzo Strozzi, 2-6 settembre 1956), a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Florencia, Sansoni, pp. 191-194.

Van Norden, Linda (1985), *The black feet of the peacock: the color-concept "Black" from the Greeks through the Renaissance*, Lanham, University Press of America.

Van Vaeck, Marc; Van Houdt, Toon; Roggen, Lien (2015), «The imago Primi Saeculi Societatis Jesu as Emblematic Self-representation and Commitment», en O'Malley, John W. (Ed.), *Art, controversy, and the Jesuits: the Imago primi saeculi (1640)*, Filadelfia, Saint Joseph's University Press.

Varilla, Benigno (2006), «El quebrantahuesos, el pájaro d fuego», *Ars médica. Revista de humanidades*, 2, pp. 151-165.

Vasari, Giorgio (2004), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra.

Vasoli, Cesare (1997), S.v. «Ficino, Marsilio», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 47, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Velázquez de Acevedo, Juan (2002), *Fénix de Minerva o Arte de Memoria*, e studio introductorio Rodríguez de la Flor, Fernando, Valencia, Tératos.

Verbeke, Gérard (1945), *L'évolution de la doctrine du Pneuma du Stoicisme à St.-Augustin*, París, Lovaina, D. de Brouwer, Institut Supérieur de Philosophie.

Verd Conradi, Gabriel María (2012), «San Ignacio de Loyola y el soneto «No me mueve, mi Dios, para quererte»», *Archivo Teológico Granadino*, 75, pp. 99-166.

Verrando, Giovanni Nino (1984), «La passio Callisti e il santuario della via Aurelia», *Mélanges de l'école française de Rome*, 96-2, pp. 1039-1083.

Virgilio, Polidoro (2007), *Libro de proverbios*, edición de Serrano Cueto, Antonio, Madrid, Akal.

Visser, Arnould (2005), *Johannes Sambucus and the Learned Image. The Use of Emblema in Late.Renaissance Humanism*, Leiden; Boston, Brill.

Visser, Piet (1988), «Jan Philipsz Schabaelje and Pieter van der Borch's etchings in the first and the final state. A contribution to the reconstruction of the printing history of H. J. Barreflet's *Imagines et Figurae Bibliorum*», *Quaerendo*, 18, 1, pp. 35-76.

Vitrubio, Marco (1987), *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla.

Voet, Leon (1980-83), *The Plantin Press, 1555-1589: a Bibliography of the Works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, vol. 5, Ámsterdam, Van Hoeve.

Voigt, Georg (1888), *Il Risorgimento dell'antichità classica ovvero il primo secolo dell'Umanesimo*; traduzione italiana con prefazione e note di Valbusa, D , 2 vols, Florencia, Sansoni editore.

Volkman, Ludwig (1923), *Schriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblemik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, Hiersemann.

Volkman, Ludwig (1929), «Ars memorativa», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, Neue Folge, III, Viena.

- Volkman, Ludwig (2018), *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography*; translated and edited by Raybould, Robin. Leiden, Boston, Brill.
- Vuilleumiers Laurens, Florence (2000), *La raison des figures symboliques a la Renaissance et a l'Âge Classique. Etudes sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Ginebra, Droz.
- Wadell, Maj-Britt (1980), «The *Evangelicae Historiae Imagines*: The Designs and their Artists», *Quaerendo*, 10, 4, pp. 279-291.
- Walker, Daniel P. (1958), *Spiritual & Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres, The Warburg Institute.
- Watson, Elizabeth S. (1993), *Achille Bocchi and the Emblem Books as Symbolic Form*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Webb, Ruth (2010), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate.
- Weiss, Robert (1964), «Un umanista antiquario, Cristoforo Buondelmonti», *Lettere italiane*, XVI, 2, pp. 105-116.
- Wiedemann, Thomas (1981), *Greek and Roman Slavery*, Londres; Nueva York, Routledge.
- Wilhelm, Raymund (1996), *Italianische flugschriften des Cinquecento (1500-1550): Gattungsgeschichte und Sprachgeschichte*, Tubinga, Niemeyer.
- Wind, Edgar (2009), *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milán, Adelphi (1ª ed. 1958).
- Wittkower, Rudolf (1977), *Allegory and the Migration of Symbols*, Londres, Thames and Hudson.
- Wittkower, Rudolf (2006), *La alegoría y la migración de los símbolos*; prólogo de Wittkower, Margot; traducción de Tabuyo, María; López, Agustín, Madrid, Siruela.
- Woodward, William H. (1906), *Studies in Education during the age of the Renaissance, 1400-1600*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Yates, Frances A. (1964), *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- Yates, Frances A. (2005), *El arte de la memoria*, traducción de Gómez de Liaño, Ignacio, Madrid, Siruela.
- Yates, Frances A. (2010), *L'arte della memoria*, con uno scritto di Gombrich, Ernst, H., Turín, Einaudi (1ª ed. Londres, 1966).
- Yates, Frances A. (2010b), *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*; traduzione di Pecchioli, Renzo, Bari, Laterza.
- Zaccaria, Raffaella (1989), s.v. «Della Porta, Giovambattista», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 37, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

- Zafra, Rafael (2010), «El prudente Tiziano y su emblema de la Prudencia», *Potestas: Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 3, 123-146.
- Zafra, Rafael; Azanza, José Javier (eds.) (2000), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal
- Zanardi, Mario (1998), «La *Ratio atque institutio studiorum societatis Iesu*: tappe e vicende della sua progressiva formazione (1541-1616)», *Annali di storia dell'educazione*, 5, 135-164.
- Zanchi, Mauro (1997), *Lorenzo Lotto e l'immaginario alchemico*, Clusone-Bérgamo, Ferrari.
- Zanchi, Mauro (2006), *La Bibbia secondo Lorenzo Lotto: il coro ligneo della Basilica di Bergamo intarsiato da Capoferri*, Clusone, Ferrari.
- Zanchi, Mauro (2011), *Lotto: i simboli*, Florencia-Milán, Giunti.
- Zanichelli, Giuseppina (1979), *Iconologia della camera di Alessandro Araldi nel Monastero di San Paolo in Parma*, Parma, Università di Parma Centro Studi e archivio della comunicazione.
- Zapata Fernández de la Hoz, María Teresa (2011), «Atlas-Hércules. Metáfora del poder y gobierno de los Austrias», en Zafra Molina, Rafael; Azanza López, José Javier (coords), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 785-797.
- Zemon Davis, Natalie (1980), *Le culture del popolo: sapere, rituali e resistenza nella Francia del Cinquecento*, trad. di Lombardini, S., Turín, Einaudi.

RECURSOS WEB

Alciato at Glasgow, Glasgow University Emblem University, en: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A50a059>;

Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica – BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro), A Coruña (España): <https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/>

Catálogo y biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos, en BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro), A Coruña (España): <https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/buscador-basico/p/1>

Early moderne Festival Books Database, en University of Oxford: https://festivals.mml.ox.ac.uk/index.php?page=list_books

Emblematica Online, Resources for Emblem Studies, en: <http://emblematica.grainger.illinois.edu/index.html>

French Emblems in Glasgow, en Glasgow University Emblem Website: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/>

French Emblems in Glasgow, Pierre Cousteau's Pegma, Lyons, Macé Bonhomme, 1555, en: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FCPb>

Monumenta Historica Societatis Iesu (MHSI), en Archivum romanorum Societatis Iesu, en: <http://www.sjweb.info/arsi/Monumenta.cfm>

Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico*, en: <http://dbe.rah.es/>

Sánchez Laílla, Luis; Laplana Gil, José Enrique, *Biografía de Baltasar Gracián*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, consultado el 17/05/2021: http://www.cervantesvirtual.com/portales/baltasar_gracian/autor_biografia/

Symbola: divisas o empresas históricas – BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro), A Coruña (España), ISSN 2531-3118: <https://www.bidiso.es/Symbola/>

The Study & Digitisation of Italian Emblemas, en Glasgow University Emblem Website: <https://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/search.php>

Treasures in Full Renaissance Festival Books, en British Library: <https://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/search.aspx>

